

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN LETTRES

PAR
KRISTINA MONFETTE-FORTIN

*LES USAGES DU RÉCIT DANS LA FICTION BIOGRAPHIQUE.
LE CAS DE LA TRILOGIE 1984 D'ÉRIC PLAMONDON*

AVRIL 2019

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à ma directrice, Hélène Marcotte, pour sa patience infinie tout au long de ce parcours souvent cahoteux. Sa confiance indéfectible en ce projet a grandement contribué à sa réalisation.

Merci aux évaluateurs de ce mémoire, Nicolas Xanthos et Robert Dion, pour leur lecture attentive et leurs précieux commentaires.

Je remercie Jacques Paquin de m'avoir donné l'occasion de l'assister dans ses recherches sur les archives de Gatien Lapointe. Cette expérience a su confirmer mon enthousiasme pour la recherche tout en me préparant aux écueils inhérents aux études de deuxième cycle.

Je souhaite remercier Louis-Serge Gill pour ses encouragements bienveillants. Ton écoute, ton érudition et ton humour créent un quotidien où il est agréable d'être en compagnie de Newton et de Capucine.

Merci à ma famille et à mon entourage pour leur soutien.

Ce mémoire a bénéficié du soutien financier du Fonds de recherche du Québec – Société et culture – (FRQSC) et du Conseil de recherche en sciences humaines (CRSH).

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	i
TABLE DES MATIÈRES	ii
INTRODUCTION	4
Le récit de soi à l'ère numérique.....	8
Éric Plamondon et la trilogie <i>1984</i>	9
La connaissance du récit	15
 CHAPITRE I	
LE RÉCIT À L'ÉPREUVE DE L'INTIME	21
Le récit intime : théories littéraires et approche générique	23
Entre fiction et factuel	25
Le retour du sujet : des <i>Vies</i> à la fiction biographique.....	27
La fiction biographique chez Plamondon	32
Topoï biographiques	35
Le cas du récit des origines : l'identité vacillante	37
Weissmuller : prénom modulable	37
Brautigan : le nom du père	38
Jobs : filiation scientifique	40
La mise en intrigue de l'intime	43
Le personnage biographe	46
Fiction de soi	50
 CHAPITRE II	
LE RÉCIT À L'ÉPREUVE DU FRAGMENT	53
Fragmentation dans la fiction biographique.....	56
La somme des parties, les parties et le tout.....	58
Discontinuité : réécrire et relire.....	60
Le suicide : mourir à répétition	61
En périphérie du suicide de Brautigan	63
Du revolver à la machine à écrire.....	64
Le parcours du flâneur	65
La brièveté : une écriture du raccourci.....	68
Écriture miniaturiste.....	71
La statue de la Liberté : voyage dans le temps et l'espace.....	73
Le numéro 73	75
 CHAPITRE III	
LES MÉMOIRES DU RÉCIT	78
Ce que retient le contemporain : les mémoires	80
La mise en scène de la mémoire	83
Je me souviens : la mémoire créatrice de rencontres	84

Les temps du récit	87
Le passé : la mise au présent	88
La simultanéité	92
Le possible interstice.....	95
Le récit : pouvoir conserver	98
CONCLUSION	100
BIBLIOGRAPHIE.....	105

INTRODUCTION

*Comment s'étaient-ils rencontrés?
Par hasard, comme tout le monde.
Comment s'appelaient-ils? Que vous
importe? D'où venaient-ils? Du lieu
le plus prochain. Où allaient-ils?
Est-ce que l'on sait où l'on va? Que
disaient-ils? Le maître ne disait rien;
et Jacques disait que son capitaine
disait que tout ce qui nous arrive de
bien et de mal ici-bas était écrit là-
haut¹.*

Vous vous trouvez dans un lieu public quand un inconnu attire soudainement votre attention. Contrairement au narrateur de *Jacques le fataliste et son maître*, vous êtes pris du désir irrépressible de connaître cet Autre. Sans lui adresser la parole, vous avez désormais le pouvoir de découvrir de nombreuses facettes de son identité. La méthode demande seulement que vous glaniez un ou deux indices en observant l'individu. Quelques clics suffiront ensuite pour dresser un portrait plus ou moins détaillé qui vous permettra de

¹Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973, p. 39.

percer à jour le mystère de celui-ci. Voilà en peu de mots le tour de force promis par Internet² et ses moteurs de recherche. C'est une expérience similaire³ que décrivent les auteurs de *La condition numérique*⁴ afin d'illustrer l'accessibilité croissante des données privées des utilisateurs du Web. À l'heure actuelle, le simple fait d'être internaute génère, volontairement ou non, une quantité considérable de données, souvent personnelles, qui structurent notre existence numérique⁵.

Plus qu'un média, le Web a eu pour effet d'étendre notre existence sociale en nous dotant d'une identité numérique :

L'identité numérique est constituée de la somme des traces numériques se rapportant à un individu ou à une collectivité : des traces « profilaires » correspondant à ce que je dis de moi (qui suis-je?) ; des traces « navigationnelles » qui renseignent sur les sites que je fréquente et sur lesquels je commente ou j'achète (comment je me comporte) ; enfin des traces inscriptibles et déclaratives – ce que je publie sur mon blog par exemple – qui reflètent directement mes idées et mes opinions (ce que je pense⁶).

²Cela tient de l'euphémisme d'affirmer que l'arrivée d'Internet à la fin du XX^e siècle a transformé nos habitudes et nos comportements, plus particulièrement avec son application la plus utilisée à travers le monde, le Web. Mis à la disposition de tous en 1990, le Web a métamorphosé notre rapport au savoir en offrant un accès quasi instantané à la connaissance par le biais de moteurs de recherche ou d'encyclopédies numériques, comme Wikipédia, et en offrant la possibilité d'échanger l'information obtenue. Moins de trente ans après sa création, le Web ne cesse d'allonger la liste des domaines qui furent transformés par lui. Du divertissement à la santé en passant par l'éducation, rares sont les secteurs qui peuvent se targuer d'être restés imperméables au Web. Voir à ce propos l'introduction de Xavier Niel et Dominique Roux, *Les 100 mots de l'internet*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2008, p. 3-10.

³Les étudiants qui s'initient à l'enquête journalistique doivent faire le portrait de leur voisin de pupitre.

⁴Jean-François Fogel et Bruno Patino, *La condition numérique*, Paris, Grasset, 2013, 213 p.

⁵Olivier Ertzscheid utilise les termes de granularité, de percolation et de porosité pour qualifier la présence en ligne de internautes. Il définit la granularité comme étant la somme « de nos traces identitaires, fragmentées, parcellaires, sous-exposées et pourtant sur-documentées. Un morceau de statut par là, un bout de commentaire par ici, mon avis sur un livre vendu par Amazon, un billet déposé sur mon blog, une photo de soirée festive dans laquelle je me retrouve "taggué", etc. Toute activité, même minime, même supposée confidentielle, constitue aujourd'hui pour les moteurs de recherche un document au sens propre, c'est-à-dire l'une des nombreuses pièces qui composent le grand puzzle de mon "œuvre" numérique, de ce qui reste – et restera – de moi comme empreinte numérique. » (Olivier Ertzscheid, *Qu'est-ce que l'identité numérique?*, Marseille, OpenEdition Press, 2013, p. 47.)

⁶*Ibid.*, p. 15.

La condition numérique, qui se caractérise pour Jean-François Fogel et Bruno Patino par la connexion permanente à Internet⁷, façonne cette nouvelle déclinaison de notre identité et, en quelque sorte, encourage sa formation. Pour les usagers du réseau, la connexion permanente devient indissociable des activités professionnelles, des loisirs, des échanges personnels et, de la sorte, nourrit leur identité numérique. L'avènement des réseaux sociaux, par exemple, a fortement densifié ce phénomène, nous poussant à repenser la définition de l'intimité et de représentation de soi⁸, notamment parce que le récit de soi à l'ère numérique apparaîtrait changé.

En effet, l'usage de plateformes de socialisation (1,59 milliard d'abonnés de Facebook à travers le monde en 2015⁹) se confronte à de nouveaux modes d'interactions qui affectent les relations. Comme le mentionne Olivier Ertzscheid, « s'inscrire sur un réseau social en prétendant préserver son intimité est un non-sens. Si le Web est un espace public, les réseaux sociaux ne constituent en aucun cas un espace privé¹⁰ ». Dans ce contexte, l'exposition de son intimité dans une sphère publique contribue à agencer son identité pour la partager à ses relations, mais plus encore pour la soumettre à la validation¹¹. Désir orgueilleux, pulsion scopique ou simple nécessité de l'époque contemporaine, les

⁷« La vie connectée épouse la vie tout court, elle la prolonge et le passage de l'une à l'autre est chaque fois plus imperceptible. La connexion ne change pas la vie, elle étend sa dimension sociale, sa temporalité et l'espace du réel. » (Jean-François Fogel et Bruno Patino, *op. cit.*, p. 28).

⁸Serge Tisseron, « Intimité et extimité », *Communications*, n° 88 (Cultures du numérique), 2011, p. 83-91, Fanny Georges, « Représentation de soi et identité numérique », *Réseaux*, n° 154 (Web 2.0), Paris, La découverte, 2009, p. 165-193.

⁹« 1,59 milliard d'utilisateurs pour Facebook », *Le Soleil* [En ligne], mis en ligne le 27 janvier 2016, consulté le 24 février 2017, URL : <http://www.lapresse.ca/le-soleil/affaires/techno/201601/27/01-4944405-159-milliard-dutilisateurs-pour-facebook.php>

¹⁰Olivier Ertzscheid, *op. cit.*, p. 43.

¹¹Serge Tisseron suggère le terme d'extimité pour qualifier le « processus par lequel des fragments de soi intime sont proposés au regard d'autrui afin d'être validés. » *op. cit.*, p. 84.

raisons varient pour expliquer l'engouement des internautes envers les réseaux sociaux. Toujours est-il que ces plateformes de socialisation permettent une documentation accrue de notre identité numérique qui laisse poindre les signes de sa fragilité.

De fait, la construction de soi sur le Web confère à l'individu une identité numérique parcellaire, car conçue par l'accumulation de statuts brefs¹², par la multiplication de sa présence sur de nombreux sites Web, par les traces numériques que laisse derrière lui sa navigation, etc. Cette identité se veut diffractée sur le Web, l'individu numérique se construisant d'une façon fragmentaire :

L'internaute, à l'opposé, est exposé sur un très grand nombre de pages avec, chaque fois, un contenu, un message pour accompagner sa présence. Il est partout, mais il ne peut être davantage que la somme des contenus et des liens qui sont censés le représenter et dont chacun est appréhendé isolément. Le contraste entre l'ampleur de l'identité numérique et l'infini de sa fragmentation est un trait inhérent à la vie sur les réseaux. Sensation d'être à la fois immensément présent et haché menu, émietté entre les pages qui abritent les textes, les messages, les photos, les vidéos, les jeux où nous trouvons une part de nous-mêmes¹³.

Plus le Web prétend cumuler et transmettre de l'information sur notre identité, plus celle-ci se perd dans la masse. Aux confins de ces différents axes identitaires, le pari est risqué de chercher à s'écrire et à écrire l'Autre fidèlement. Pouvons-nous alors *avec certitude* percer le mystère de l'intrigant inconnu grâce à l'utilisation du Web? Le doute s'installe.

¹²Ertzscheid souligne que « dans le même temps, le Web nous propose une fragmentation toujours plus grande de ce qui peut constituer un document : c'est l'exemple de l'essor de la "statusphère" dans laquelle 140 signes sur Twitter ou un statut Facebook deviennent autant d'unités minimales de signification, autant d'éclats de verre du gigantesque miroir identitaire qu'est le Web. » (Olivier Ertzscheid, *op. cit.*, p. 27.)

¹³Jean-François Fogel et Bruno Patino, *op. cit.*, p. 38.

Le récit de soi à l'ère numérique

La littérature n'est pas insensible aux enjeux identitaires. C'est le cas notamment de Montaigne qui, dès le 16^e siècle, annonce les écueils associés à la description d'une personnalité. Dans le texte « Du repentir », le philosophe fait état du caractère chancelant et instable de son moi :

La constance même n'est autre chose qu'un branle languissant. Je ne puis assurer mon objet. Il va trouble et chancelant, d'une ivresse naturelle. Je le prends en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à lui. Je ne peins pas l'être. Je peins le passage [...]. C'est un contrerôle de divers et muables accidents et d'imaginations irrésolues et, quand il y échoit, contraires ; soit que je sois autre moi-même, soit que je saisisse les sujets par autres circonstances et considérations¹⁴.

Les jalons parcourus par les écritures du moi à la suite de Montaigne témoignent de la complexité de la quête de l'intime¹⁵. Du colossal journal d'Henri-Frédéric Amiel¹⁶ aux fragments de Roland Barthes¹⁷, le projet (auto)biographique¹⁸ se heurte inévitablement à la question de la totalité. Si l'identité numérique ou, dans le cas qui nous intéresse, le récit (auto)biographique projette une image saccadée qui laisse une impression d'incomplétude, il importe de s'intéresser à l'impact de la fragmentation au sein de l'expérience de connaissance de soi et de l'Autre. Ainsi, le processus de mise en récit d'une existence personnelle et, dans son prolongement, d'une identité mérite d'être approfondi en abordant son inscription dans la littérature québécoise contemporaine par l'étude de trois romans à tendance intimiste et personnelle. À cet égard, la trilogie *1984* d'Éric Plamondon est toute

¹⁴Michel de Montaigne, « Du repentir », *Essais*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 44.

¹⁵Georges Gusdorf dans *Lignes de vie I. Les écritures du moi*. (Paris, Odile Jacob, 1990, 420 p.) retrace le parcours historique des écritures du moi.

¹⁶Henri-Frédéric Amiel, *Journal intime*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976-1994, 12 tomes.

¹⁷Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, 288 p.

¹⁸Nous utilisons la formule (auto)biographique dans la mesure où l'écriture est teintée par un projet biographique déclencheur d'une écriture autobiographique.

désignée pour entreprendre cette étude. Par l'actualité de sa parution (2011-2013) et par ses thèmes, cette trilogie est au diapason de la condition numérique.

Éric Plamondon et la trilogie 1984

Né au Québec en 1969, Éric Plamondon fait paraître au Quartanier son premier roman *Hongrie-Hollywood Express*. Cette venue dans le milieu littéraire succède à une carrière en tant que chargé de communication et designer médias. D'abord étudiant en journalisme à l'Université Laval, Plamondon poursuit sa scolarité en littérature à l'Université du Québec à Montréal. En 1997, il dépose un mémoire de maîtrise intitulé *La quête électromagnétique des savoirs dans Moby Dick*¹⁹. Les liens de parenté qu'entretient la trilogie 1984 avec ce classique de la littérature américaine sont patents : le goût de l'érudition, l'exaltation encyclopédique et l'ascendant d'un personnage quasi mythique sur le narrateur constituent un jeu d'échos entre ces deux œuvres, séparées par plus d'un siècle. En marge de sa trilogie, Plamondon a fait paraître des nouvelles dans la revue de création *Moebius* ainsi que la novella *Ristigouche*, écrite pour la collection Nova créée lors des célébrations du dixième anniversaire du Quartanier. Si cette maison d'édition valorise la publication d'auteurs ancrés dans le milieu littéraire québécois²⁰, Plamondon s'en distingue et se situe dans un espace plus vaste et plus difficile à circonscrire : la francophonie littéraire. Effectivement, il occupe une position intermédiaire dans la mesure où il réside en France, mais participe à valoriser la littérature francophone nord-américaine par ses

¹⁹Éric Plamondon-Leclerc, *La quête électromagnétique des savoirs dans Moby Dick*, mémoire de maîtrise (études littéraires), Université du Québec à Montréal, 1997, 82 p.

²⁰Mathieu Arseneault, Anne-Élaine Cliche, Sophie Létourneau et Patrick Nicol, pour ne nommer que ceux-là, sont des acteurs du milieu littéraire à titre d'auteurs, mais agissent avant tout en tant qu'enseignants de littérature (au collégial et à l'université) et critiques dans divers périodiques.

romans, qui sont d'ailleurs porteurs d'une sensibilité liée à la culture et à la littérature d'Amérique, comme le mentionne Benoît Melançon : « l'Amérique est le territoire d'Éric Plamondon, tant spatialement que temporellement²¹ ». À la fois témoin intime d'un espace géographique et observateur extérieur, il réussit à offrir une vue particulière du panorama culturel québécois et nord-américain, et à le rendre universel à l'ensemble du lectorat francophone et anglophone. Cette situation inclusive se confirme par sa participation au Festival America de Vincennes, en 2014 et 2018, qui met de l'avant les littératures et cultures d'Amérique du Nord, et par sa collaboration au premier numéro de la revue de création *Le pigeon*²². Celle-ci s'est donné la mission de repenser la francophonie par cet espace de création et d'échange égalitaire qui décloisonne les littératures francophones en offrant aux écrivains de tout horizon un lieu d'expérimentation et de diffusion.

Pour un lecteur aguerri, *1984* évoque d'emblée le célèbre roman d'anticipation de George Orwell. Dans le cas de la trilogie *1984* d'Éric Plamondon, il ne s'agit pas d'un régime totalitaire qui se déploie lors de cette année, mais d'un réseau de coïncidences. En effet, l'année 1984 unit la destinée de trois figures de l'histoire populaire contemporaine qui traversent successivement les volets de cette trilogie. Le premier volet, *Hongrie-Hollywood Express* (2011), met en scène Johnny Weissmuller, l'acteur qui incarne Tarzan, décédé dans la déchéance lors de cette année pivot. *Mayonnaise* (2012) est consacré pour

²¹Benoît Melançon, « Il était une fois... », *Canadian Literature*, n° 221, été 2014, p. 177.

²²Revue fondée en 2015 aux éditions de l'Hexagone. Le premier numéro, *Lendemain*, est paru au printemps de la même année. Ce numéro fondateur réunit des textes inédits de différents écrivains, dont Roger Des Roches (Québec), Nicolas Ancion (Belgique) et Iman Bassalh (Tunisie). Dans la préface programmatique, Mélikah Abdelmoumen et Annie Goulet, en tant qu'initiatrices du projet, se proposent de « [se] faire l'hôte d'une rencontre entre les voix du monde francophone, et de déplacer l'habituel centre de gravité de ce type de projet de l'Europe à l'Amérique du Nord. » (« Réaligner les astres », *Le pigeon*, n° 1, printemps 2015, p. 5.)

sa part à Richard Brautigan, écrivain emblématique de la contre-culture américaine, dont le suicide marque tragiquement l'année 1984. Enfin, *Pomme S* (2013) clôt cette exploration de grands mythes modernes en s'intéressant à Steve Jobs, qui révolutionna l'informatique avec la sortie du premier ordinateur *Macintosh* d'Apple le 24 janvier 1984. La trilogie amalgame ainsi le récit intime fictif du personnage principal, Gabriel Rivages, au récit biographique que ce dernier construit, en tant que narrateur occasionnel, autour de ces trois icônes dans un jeu narratif où dominant l'éclatement, l'hybridité et la surabondance de codes culturels.

En plus de recevoir une réception critique favorable²³, cette trilogie a été accueillie avec intérêt par le public. Sa nomination à divers prix littéraires²⁴ en témoigne. À l'occasion de la parution d'*Atavismes*²⁵ de Maxime Raymond-Bock en édition anglaise, le *New-Yorker* consacre un article au phénomène de la traduction d'œuvres littéraires québécoises où figure, notamment, le cas d'Éric Plamondon²⁶. En effet, le premier volet de sa trilogie a connu une traduction anglaise chez l'éditeur montréalais Vehicule Press à

²³La trilogie a joui d'une attention médiatique réitérée à la parution de chaque nouveau tome comme en font foi les recensions critiques qui abondent. Notons par exemple celles de Mélikah Abdelmoumen, « Les United States of Plamondon », *Cousins de personne* [En ligne], n° 2, mis en ligne le 15 février 2013, consulté le 20 juin 2015, URL : <http://www.cousinsdepersonne.com/category/numero-2/>, Laurence Côté-Fournier, « L'art du détail comme planche de salut », *Liberté*, vol. 297, n° 1, 2012, p. 33, Christian Desmeules, « Mémoire vive », *Le Devoir* [En ligne], 28 septembre 2013, URL : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/388457/memoire-vive>, consulté le 20 juin 2015, ou encore Benoît Melançon, « Il était une fois... », *Canadian Literature*, n° 221, été 2014, p. 177-178.

²⁴*Hongrie-Hollywood Express* finaliste au Prix des libraires du Québec 2012 ; *Mayonnaise* finaliste au Grand Prix du livre de Montréal 2012, au Prix des libraires du Québec 2013 et au Prix littéraire des collégiens 2013 ; *Pomme S* finaliste au Prix des libraires du Québec 2014.

²⁵Initialement publié en version française au Quartanier, puis chez Boréal dans la collection Compact.

²⁶Pasha Malla, « Too different and too familiar: the challenge of French-Canadian literature », *The New Yorker* [En ligne], mis en ligne le 26 mai 2015, consulté le 9 juin 2015, URL : <http://www.newyorker.com/books/page-turner/too-different-and-too-familiar-the-challenge-of-french-canadian-literature>.

l'automne 2016²⁷. Publié également en France chez Phébus, il y obtient une réception plus qu'acceptable. Astrid De Larminat présente l'écriture de Plamondon au public francophone européen en ces termes : « ceux qui ne jurent que par la narration à la française risquent de ne point goûter ce que ce texte, beau et tragique comme un vase de porcelaine éclaté sur un carrelage, a de génial²⁸ ». La qualité et l'unicité de la narration ont également été soulignées par la critique québécoise comme le note Pascal Riendeau : « la construction originale de *Mayonnaise* montre la possibilité d'un roman qui n'a pas abandonné le plaisir de la narration, mais qui reste attaché à la fragmentation et au mélange des genres²⁹ ». Au printemps 2017, Plamondon reprend sa collaboration avec le Quartanier par la parution de son quatrième roman *Taqawan*³⁰, fresque historique sur fond de bouleversements et de résistance, qui est suivi du recueil de nouvelles plus intimistes *Donnacona*³¹ à l'automne 2017.

Fait à noter, la trilogie a connu un succès autant populaire que critique, tout en captant l'intérêt de la critique scientifique qui lui consacre quelques études plus approfondies³² qui mettent en lumière les mécanismes par lesquels *1984* explore, entre

²⁷En parallèle de cette traduction, la maison d'édition Le Quartanier a réuni la trilogie en un seul volume, en plus d'éditer les trois tomes en format de poche, signe d'un intérêt constant de la part du public pour cette œuvre.

²⁸Astrid De Larminat, « Tarzan, héros postmoderne », *Le Figaro* [En ligne], mis en ligne le 13 juin 2013, consulté le 9 juin 2015, URL : <http://www.lefigaro.fr/livres/2013/06/13/032005-20230613ARTFIG00505-tarzan-heros-postmoderne.php>.

²⁹Pascal Riendeau, « Quelle Amérique? », *Voix et Images*, vol. 38, n° 1, 2012, p. 132.

³⁰Éric Plamondon, *Taqawan*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Polygraphe », 2017, 224 p.

³¹Éric Plamondon, *Donnacona*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2017, 128 p.

³²Nous pensons à : René Audet, « Être parasité par les fictions des autres. Rôle et (im)pertinence du personnage de Gabriel Rivages dans la trilogie *1984* d'Éric Plamondon », *Temps zéro* [En ligne], n° 9, consulté le 9 juin 2015, URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1242>, René Audet, « Le personnage romanesque contemporain au défi de l'encyclopédisme. Nicolas Dickner, Daniel Canty et Éric Plamondon comme filtres du monde », dans Robert Dion, Andrée Mercier (dir.), *Que devient la littérature québécoise ?*, Québec, Nota Bene, 2017, p. 319-336. Marcello Vitali-Rosati, « La littérature numérique existe-t-elle? », *Digital Studies/Le champ numérique*, 2014-2015 [En ligne], consulté le 28 septembre 2018.

autres, les thèmes de la filiation et du savoir encyclopédique pour reprendre à son compte les préoccupations du roman contemporain. À ce propos, dans son essai *Des fictions sans fiction ou le partage du réel*, Robert Dion observe le cas de la trilogie en regard de la question du réel dans les biographies romanesques, revenant au passage sur le statut du personnage défaillant qu'aborde pour sa part René Audet. Nous reviendrons plus amplement sur ces textes dans les chapitres I et II.

Dans un autre ordre d'idées, les articles de Marcello Vitali-Rosati et d'André Forget sont particulièrement intéressants puisqu'ils examinent les rapports entre la trilogie et la condition numérique. Dans « La littérature numérique existe-t-elle? », Vitali-Rosati présente *1984* comme cas de figure afin de déterminer « ce que devient la littérature à l'époque du numérique³³ ». Aussi, il observe une série de traits qui rapprochent la trilogie de la culture numérique. Ces traits sont analysés selon l'ordre suivant : la fragmentarité, les parcours, le rôle des mathématiques, l'index, la liste et l'hyperlien, le copier-coller et l'intertextualité, le mélange de niveaux d'histoire. Vitali-Rosati tente de faire dialoguer ces caractéristiques formelles et thématiques de *1984* avec quatre traits définitoires d'une éventuelle littérature numérique soit : l'hypertextualité, l'interactivité, la collaborativité et l'algorithmicité. L'auteur tire la conclusion que le numérique a eu un impact sur notre

URL : http://www.digitalstudies.org/ojs/index.php/digital_studies/article/view/289/356], André Forget, « The Wikipedia Novel : Has our hyperlinkable era given birth to a new kind of writing? », *The Walrus*, septembre 2016 [En ligne], mis en ligne le 7 septembre 2016, consulté le 28 septembre 2018, URL : <https://thewalrus.ca/the-wikipedia-novel/>, Robert Dion, « D'une (auto)biographie l'autre (Éric Plamondon) », *Des fictions sans fiction ou le partage du réel*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2018, p. 123-146. et Pascal Rindeau, « Savoir romanesque et parcours axiologique dans *Tarmac* de Nicolas Dickner et *Mayonnaise* d'Éric Plamondon », *Quebec Studies*, vol. 63, juin 2017, p. 99-117.

³³Marcello Vitali-Rosati, « La littérature numérique existe-t-elle? », *Digital Studies/Le champ numérique*, 2014 - 2015 [En ligne], consulté le 28 septembre 2018, URL : http://www.digitalstudies.org/ojs/index.php/digital_studies/article/view/289/356]

culture, mais a agi également sur la manière dont la littérature contemporaine s'écrit. Dans « The Wikipedia Novel : Has our hyperlinkable era given birth to a new kind of writing? », André Forget poursuit la réflexion de son confrère, mais en utilisant ce point de départ pour faire la critique du premier volet de la trilogie paru en anglais. De ce fait, il associe l'écriture de Plamondon au caractère hypertextuel de la culture numérique :

Just as Wikipedia encourages us to hyperlink our way across this vast continent of data, ending up with little snippets of information gleaned here and there, devoid of context, *Express* punctuates stories about Weissmuller and Rivages with lists of swimming champions, poems, news stories, and at one point, an explanation for why "do re mi fa sol la si do" became the common designation for musical notation in Europe. The novel-as-series-of-Wikipedia-entries : what are we to make of this?³⁴

Le point commun de ces deux analystes est de mettre en relief le potentiel de la forme fragmentaire comme moyen de connaissance. Si Vitali-Rosati concède que cette démarche d'écriture a une valeur en tant qu'entreprise de connaissance :

Plamondon semble errer dans une immense quantité d'informations, d'anecdotes, d'histoires. Mais son errance, une fois terminée, laisse un chemin sensé qui permet au lecteur l'empruntant d'apprendre une histoire. La non-linéarité n'est donc pas synonyme de manque de direction : elle est une démarche heuristique ouverte, qui ressemble en tout à une recherche d'informations sur le Web³⁵.

Forget nuance davantage son commentaire sur la fragmentation :

In placing all of these different facts in proximity to each other without providing any real narrative frame, Plamondon establishes connections but not relationships. We are left, like conspiracy theorists with a ball of red yarn, trying to discern a pattern that might not be there [...]. Faced with large amounts of information, we humans have always had a desperate need to

³⁴« Tout comme Wikipédia nous encourage à créer des liens hypertextes à travers ce vaste continent de données, finissant avec des petits bouts d'informations glanés ici et là, dépourvus de contexte, *Express* ponctue les récits de Weissmuller et de Rivages de listes de champions de nage, de poèmes et à un moment, d'une explication de pourquoi "do re mi fa sol la si do" est devenu la désignation commune pour la notation musicale en Europe. Le roman comme une série d'entrées Wikipédia : que devons-nous en faire ? », André Forget, « The Wikipedia Novel : Has our hyperlinkable era given birth to a new kind of writing? », *The Walrus*, septembre 2016 [En ligne], mis en ligne le 7 septembre 2016, consulté le 28 septembre 2018, URL : <https://thewalrus.ca/the-wikipedia-novel/>, nous traduisons.

³⁵Marcello Vitali-Rosati, *op. cit.*

organize, to establish connections, to see meaning in the random. *Express* gives us the pleasure of knowledge and the teasing challenge of puzzling out order, but it also provides a gentle warning about reading too much into the chaos³⁶.

En d'autres mots, la mise en relation de ces éclats de connaissance achopperait devant le foisonnement d'informations que le roman de Plamondon fait côtoyer sans logique apparente.

La connaissance du récit

La forme fragmentée qu'emprunte *1984* laisse entrevoir la possibilité d'un récit riche qui fait converger avec force l'anecdotique, le biographique, l'historique et le fictif. À l'évidence, cette suite de romans mettrait de l'avant un récit porteur de connaissances. Pourtant à quelles connaissances accède-t-on et que nous disent-elles du geste (auto)biographique? L'hypothèse que la littérature, ou plus précisément les œuvres de fiction, produiraient de la connaissance, et donc auraient une fonction cognitive, fait débat³⁷. Nous reviendrons ici sommairement sur les différentes conceptions qui l'animent. L'enjeu de ce débat repose sur la dichotomie des statuts entre fiction et connaissance. La

³⁶« En plaçant tous ces différents faits à proximité les uns des autres sans fournir de véritable cadre narratif, Plamondon établit des liens mais pas de relations. Nous restons, comme les théoriciens du complot avec une pelote de laine rouge, à essayer de discerner un modèle qui ne serait pas là [...]. Face à de grandes quantités d'informations, nous, humains, avons toujours eu un besoin désespéré de nous organiser, d'établir des connexions, de voir le sens du hasard. *Express* nous procure le plaisir de la connaissance et le défi taquin de trouver un ordre déconcertant, mais il fournit également un avertissement doux sur la lecture excessive du chaos. », André Forget, *op. cit.*, nous traduisons.

³⁷La revue *Philosophiques* a consacré un numéro à ce sujet dans son dossier « Littérature et connaissance ». On consultera particulièrement l'article de Pascal Engel, « Trois conceptions de la connaissance littéraire : cognitive, affective, pratique », qui dresse une typologie des formes de connaissances possibles de la fiction (dans Pascal Engel [dir.], *Philosophiques*, vol. 40 n° 1 [Littérature et connaissance], printemps 2013, p. 121-138.) De même, l'article de Ronald Shusterman, « Fiction et re-connaissance : les limites du savoir littéraire » dresse un bilan critique d'une possible valeur cognitive de la littérature, (dans Catherine Coquio et Régis Salado [dir.], *Fiction et connaissance. Essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 145-158.) De plus, Jacques Bouveresse explore cette question selon l'angle de la philosophie dans son essai *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008, 234 p.

connaissance s'ancrerait dans un rapport à la réalité et pourrait se mesurer par un critère de vérité³⁸, tandis que la fiction produirait une feintise de la réalité et se retrouverait du côté de la fausseté. Cet a priori n'est pas exempt de critiques, car les définitions des notions de réalité, de fiction et de vérité ne font pas consensus et renvoient, la plupart du temps, à une signification fluctuante selon les approches théoriques. Dans le cas de la trilogie, nous ne postulons pas que le récit fictif donne accès à des connaissances dites propositionnelles, « c'est-à-dire un certain contenu de croyance susceptible d'être articulé sous la forme d'une proposition susceptible d'être évaluée comme vraie ou fausse³⁹. » Nous soumettons plutôt l'hypothèse que ce texte offre une perspective sur les modulations du récit qui affectent la construction d'une identité, l'agencement de cette identité à son époque et la mise en scène de la mémoire intime et sociale. Ces trois romans ne nous transmettent pas une connaissance de la personnalité de Weissmuller, Brautigan, Jobs et Rivages en faisant le récit de leurs vies, tout comme ils ne prétendent pas articuler un savoir sur l'état de la société en exposant des faits historiques⁴⁰. Le récit engage une connaissance pratique, un savoir-faire que Jean-Marie Schaeffer associe à une expérience immersive :

Le récit de fiction n'est pas tant une *image* du monde qu'une exemplification virtuelle d'un être-dans-le-monde possible. En effet, l'univers fictionnel est mentalement vécu en situation d'expérience immersive dans un univers plutôt qu'en situation d'attitude judicatrice. Du même coup sa fonction cognitive n'exploite pas tant l'éventuel statut véridictionnel des croyances propositionnelles ou déclaratives qu'elle véhicule que son statut de quasi-expérience vécue : et comme c'est le cas de toutes les expériences vécues, son aspect cognitif relève de l'affinement d'un savoir-faire, d'un kow-how [sic].

³⁸Dans le chapitre « Peut-on parler de vérité en littérature », Jacques Bouveresse revient sur cette question en s'appuyant au passage sur les théories de Lamarque et Olsen et de Putnam. Jacques Bouveresse, *Ibid.*

³⁹Pascal Engel, *op.cit.*, p. 124.

⁴⁰Schaeffer nuance en précisant : « Certes, les fictions transmettent, comme en passant, d'innombrables connaissances factuelles, bref, l'univers de fiction est rempli d'innombrables assertions qui sont vraies au sens le plus basique du terme. La raison en est simple : le mobilier de l'univers des représentations est commun pour une part non négligeable au monde réel et à l'univers de fiction ». (« De quelques régimes de vérité (et de fausseté) littéraire dans Pascal Engel [dir.], *Philosophiques*, vol. 40 n° 1 [Littérature et connaissance], printemps 2013, p. 19.)

plutôt que de l'acquisition de nouvelles connaissances déclaratives⁴¹.

Par conséquent, nous envisageons que ces romans, par la conduite de récits (auto)biographiques et historiques marqués par la fragmentation, exposent du même coup la façon dont se fabrique un récit de soi, de l'Autre et de l'Histoire à partir de données hétérogènes. Nous n'interrogerons pas la diégèse en tant qu'objet de connaissance à activer par la lecture, au contraire, nous proposons de concevoir la trilogie comme un modèle de la mise en pratique du récit, paradigme à partir duquel expliquer et interpréter ses propres expériences ou, comme le définit Marie-Pascale Huglo :

Bien distinct de ce que l'on appelle parfois la vraie vie, le monde ouvert dans et par le récit vient investir notre « réalité » à titre de mémoire virtuelle ou de possible interprétation. La fable devient mémoire, laquelle médiatise à son tour la perception et la compréhension de notre vie⁴².

Dès lors, nous analyserons comment ces romans font usage du récit. D'abord, le récit (auto)biographique sera pris en considération, dans notre premier chapitre, pour établir comment il permet de faire l'expérience de la construction d'une d'identité. Ensuite, nous nous traiterons d'un aspect plus formel du récit, c'est-à-dire la façon dont la fragmentation agit sur l'agencement d'un récit (auto)biographique. Enfin, nous tenterons dans notre dernier chapitre de mettre au jour les mécanismes par lesquels la trilogie *1984* explore la manière dont l'expérience du temps agit sur la mise en scène d'une mémoire et, du même coup, confère au récit une fonction mémorielle.

Pour ce faire, nous identifierons dans notre premier chapitre la façon dont le

⁴¹ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 20.

⁴² Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 9.

biographique se manifeste au sein de ces romans. Alexandre Gefen note à propos de la fiction biographique :

brouillant avec délice les frontières débattues de l'histoire et de la fiction, du récit de vie et de l'essai, mêlant personnages célèbres, hommes infâmes et avatars imaginaires en un peuple fantaisiste et *bigarré*, la fiction biographique a désormais tout d'un genre institué dans le champ littéraire contemporain⁴³.

De ce fait, il nous importe de définir les modalités narratives empruntées par le récit de 1984. L'étude du récit intime est l'occasion d'appréhender le genre de la fiction biographique en remettant en question les rapports entre les écritures intime, historique et fictionnelle. La mise en intrigue de l'intime sera également envisagée de pair avec la mise en scène d'un personnage biographe et de personnages biographiés. À travers notre premier chapitre, nous tenterons d'envisager la façon dont, au sein d'un texte fictionnel qui s'inspire de la biographie et de l'autobiographie, le moi se déploie. En nous appuyant, entre autres, sur les travaux de François Dosse⁴⁴, de Daniel Madelénat⁴⁵ et de Dominique Viart⁴⁶, nous explorerons les nombreuses variables de la relation biographique qui se manifestent au sein de cette trilogie. Le rôle du biographe est essentiellement de cerner la figure du biographié de manière à restituer le récit de cette vie singulière, digne d'intérêt pour un lecteur. Autrement dit : « toute vie, pour le biographe, est fondée sur un projet de rédemption des fragments en récit⁴⁷ », car il se doit de composer, à partir d'un matériau hétérogène, la vie d'un autre.

⁴³Alexandre Gefen, « Au pluriel du singulier : la fiction biographique », *Critique*, 2012/6, n^{os} 781-782, p. 565.

⁴⁴François Dosse, *Le pari biographique. Écrire une vie*, Paris, La Découverte, 2005, 480 p.

⁴⁵Daniel Madelénat, *La biographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, 222 p.

⁴⁶Dominique Viart, « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », dans Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha, *Fictions biographiques XIX^e - XXI^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, 366 p.

⁴⁷Daniel Charles et Daniel Oster, « Fragment, littérature et musique », *Encyclopaedia Universalis* [En ligne], consulté le 10 février 2015, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/fragment-litterature-et-musique/>

Cette question des fragments influence considérablement la structure de *1984* et est centrale de notre analyse. Effectivement, le projet (auto)biographique qui articule la trilogie semble se diluer parmi une multitude de fragments disparates. Ginette Michaud dans son ouvrage *Lire le fragment*⁴⁸ ne semble pas statuer sur une définition sans appel du fragment : « toute définition du fragment ne peut être, suivant cette logique [la difficulté d'unifier dans un même genre des pratiques diverses], que relative et mouvante. Tout se passe comme si l'emplacement pour une définition du fragment était, de manière répétitive, inlassablement rempli... puis vidé⁴⁹ ». En ce sens, nous n'étudierons pas la trilogie en tant que représentant d'une forme littéraire, nous tenterons plutôt de mesurer la portée des fragments de manière à mettre au jour le mouvement organisateur qu'ils sous-tendent dans la composition du récit d'une existence et d'une identité. Notre deuxième chapitre sera l'occasion de cibler comment l'auteur autorise, par une écriture intime fragmentée et brève, la rencontre de récits en apparence inconciliables. Dès lors, nous reviendrons sur les travaux d'Isabelle Chol⁵⁰, de Ginette Michaud et d'Alain Montandon⁵¹ dans l'intention d'identifier le processus de fragmentation à l'œuvre dans *1984*. L'analyse des fragments permettra d'aborder les questions de la discontinuité et de la brièveté afin de montrer de quelle manière la fragmentation intervient dans la création d'un récit (auto)biographique.

⁴⁸Ginette Michaud, *Lire le fragment*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1989, 320 p.

⁴⁹*Ibid.*, p. 55.

⁵⁰Isabelle Chol, *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 512.

⁵¹Alain Montandon, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, 176 p.

La rencontre entre le genre de la fiction biographique et la fragmentation au sein de la trilogie *1984* façonne, avec son lot de lacunes et d'inventions, le récit d'une mémoire individuelle et collective. Dans notre dernier chapitre, nous tenterons de montrer que, malgré un parcours ponctué par la fragmentation, le récit (auto)biographique accueille un espace où se conserve la mémoire d'une vie et d'une époque. Pour ce faire, nous examinerons les nombreux cas où le récit des biographiés et celui du biographe se croisent afin d'illustrer comment cette union de deux trames temporelles et spatiales en vient à concevoir un espace fictif, gardien d'une mémoire qui n'aurait nul autre lieu pour se déployer. Dans cette optique, nous chercherons à mettre en relief les passages où se produit le morcellement d'un temps historique configurant un interstice pour le singulier et l'anonyme. Ainsi, la trilogie *1984* développe un récit où se *possibilise* une réalité détentrice de mémoire. Comme Nancy Murzilli le souligne :

Grâce à l'invention de cas fictifs nous pouvons entrevoir d'autres possibilités, faire place à d'autres alternatives. La lecture de fiction nous offre les moyens d'explorer d'autres circonstances que celles dans lesquelles nous sommes impliqués. La grande richesse de la fiction est de pouvoir multiplier à l'infini les contextes d'expérimentations fictives, comme autant de points de vue différents sur un aspect des choses⁵².

Par ce chapitre, nous amorcerons une réflexion sur les fonctions du récit de fiction. En somme, nous souhaitons par ce mémoire souligner les configurations adoptées par le récit contemporain afin de définir ce que l'acte de raconter peut nous apprendre sur une identité ou une époque.

⁵²Nancy Murzilli, « La fiction ou l'expérimentation des possibles », *L'Étrangère. Revue de création et d'essai*, n° 1, Bruxelles, La Lettre volée, 2002, p. 103.

CHAPITRE I

LE RÉCIT À L'ÉPREUVE DE L'INTIME

Des vies, mais telles que la mémoire les invente, que notre imagination les recrée, qu'une passion les anime. Des récits subjectifs, à mille lieues de la biographie traditionnelle.

L'un et l'autre : l'auteur et son héros secret, le peintre et son modèle. Entre eux, un lien intime et fort. Entre le portrait d'un autre et l'autoportrait, où placer la frontière ?

Les uns et les autres : aussi bien ceux qui ont occupé avec éclat le devant de la scène que ceux qui ne sont présents que sur notre scène intérieure, personnes ou lieux, visages oubliés, noms effacés, profils perdus⁵³.

Dans *Homo fabulator*, somme érudite qui revisite la théorie narratologique selon un regard anthropologique, Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino défendent la thèse suivant laquelle « le récit joue un rôle essentiel dans l'expérience humaine, individuelle ou

⁵³Ce texte sert de présentation à tous les livres de la collection « L'un et l'autre » publiés par Gallimard.

collective, et constitue un universel anthropologique⁵⁴ ». La polysémie du terme « récit » nécessite des précisions. Selon les Molino, le récit possède quatre sens :

Il désigne d'abord l'ensemble des mots, des images ou des gestes qui représentent une série d'événements, réels ou imaginaires ; il désigne aussi l'ensemble des événements que le discours narratif, quel que soit son matériau, est censé représenter; il désigne par ailleurs l'acte par lequel est produit le discours narratif. Il est commode de réserver récit pour le premier sens et d'utiliser pour les deux autres histoire et narration. Enfin, il ne faut pas oublier une dernière ambiguïté : le mot correspond au type de discours particulier qui représente des actions, par opposition au dialogue et à la description⁵⁵.

Dès l'introduction, les auteurs retracent la généalogie de la problématique du récit et son traitement par les sciences humaines et sociales, dont l'histoire et la psychologie, en soulignant les écueils auxquels l'entreprise de théorisation a été soumise. De ce tour d'horizon, les Molino développent leur conception du récit en s'inspirant notamment de la fonction fabulatrice, idée avancée par Henri Bergson⁵⁶. À sa suite, ils soutiennent que :

La fonction fabulatrice est donc la capacité qui nous permet de représenter, par le geste ou la parole, des personnages agissants, c'est-à-dire des actions ainsi que les intentions et les états d'esprit qui les accompagnent et grâce auxquels nous pouvons les prédire, les interpréter et les expliquer⁵⁷.

Le récit agit tel un processus fondamental par lequel l'humain construirait du sens. Par extension, cette compétence narrative répond à une exigence introspective, c'est-à-dire l'élaboration du récit de l'identité.

⁵⁴Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 44.

⁵⁵*Ibid.*, p. 21.

⁵⁶Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion* [1932], Paris, Presses universitaires de France, 1967, 340 p.

⁵⁷Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *op. cit.*, p. 47.

Le récit intime : théories littéraires et approche générique

Les écrits de saint Augustin, de Montaigne ou de Jean-Jacques Rousseau, souvent cités en tant que pionniers des écritures du moi⁵⁸, témoignent de cette tentative de mettre en récit le moi par des entreprises d'écriture aux visées fort différentes. Succinctement, on notera qu'à travers une quête de connaissance mystique, saint Augustin dresse, dans les *Confessions*, un portrait autobiographique de sa foi. Montaigne énonce clairement son projet dans son texte programmatique « Au lecteur » : il s'emploie à être « la matière de son livre⁵⁹ ». Son autoportrait sera alors teinté par le relativisme et le scepticisme qui influencent sa pensée philosophique. L'entreprise autobiographique de Rousseau l'amène, pour sa part, à fonder la genèse de sa personnalité dans ses souvenirs d'enfance. Trois projets, trois styles, trois époques. Pourtant, dans chaque cas, un *je* fait surface et constitue la source même de l'écriture. De fait, le récit intime⁶⁰ englobe un éventail hétérogène de pratiques d'écriture⁶¹ qui possèdent comme point commun de se pencher sur ce *moi haïssable*, selon la formule de Pascal. Évidemment, ces pratiques ne sont pas exclusivement littéraires et suscitent l'intérêt d'une variété de disciplines, comme en fait foi le collectif *Discours et pratiques de l'intime*⁶². Toujours est-il que le récit intime se place aisément sous l'égide de la littérature dite personnelle. La définition de littérature

⁵⁸George Gusdorf, *Lignes de vie I. Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 53-67.

⁵⁹Michel de Montaigne, « Au lecteur », *Essais*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 49.

⁶⁰Écritures du moi, écriture intime ou récit de soi sont autant de dénominations pour qualifier cette pratique d'écriture. Dans le cadre de ce mémoire, nous ne nous attarderons pas à distinguer les subtilités entre chacune de ces appellations. Nous préciserons plutôt notre emploi des termes *biographie*, *autobiographie* et *biographique* qui réfèrent mieux aux propos de notre étude.

⁶¹Qu'il s'agisse d'une démarche thérapeutique comme le propose le récit de soi en psychanalyse, d'un geste quotidien non destiné à la publication comme la tenue d'une correspondance ou encore d'un projet éditorial à teneur biographique, chacune de ces formes d'écriture est avant tout mue par un désir de se saisir du moi, d'en rendre compte.

⁶²Manon Brunet et Serge Gagnon, *Discours et pratiques de l'intime*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1993, 267 p.

personnelle que suggèrent Annie Cantin et Paul Aron s'articule autour de cinq éléments distinctifs :

« Littérature personnelle » est un terme générique désignant toutes les formes que peut prendre le « récit de soi ». Il recouvre des pratiques variées, *plus ou moins rétrospectives* (souvenirs ou journal intime), *plus ou moins attentives au contexte* (mémoires ou autobiographie), *plus ou moins fictionnelles* (confessions ou roman mémoriel), *plus ou moins privées* (correspondance ou journal), qui toutes présentent les événements vécus ou les réflexions faites par un individu à la fois *rédacteur et acteur* du récit⁶³.

Il va sans dire que ces cinq traits se perçoivent à des intensités variables selon la forme empruntée par le récit de soi, ce qui rejaillit dans les caractéristiques proposées pour chaque définition des sous-genres de la littérature personnelle. De la sorte, nous notons que la définition de l'autobiographie proposée par Philippe Lejeune, dans *Le pacte autobiographique*, comporte quatre des cinq traits⁶⁴ de la littérature personnelle : « un récit rétrospectif en prose qu'une personne fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité⁶⁵ ». Lejeune n'intègre pas le trait *plus ou moins fictionnel* à sa description de l'autobiographie, car il s'efforce justement de différencier fiction et autobiographie en développant les pactes autobiographique, romanesque, référentiel et fantasmatique. Qui plus est, le trait *plus ou moins fictionnel* est éludé de la définition de la biographie formulée par José-Luis Diaz, qui soutient que « la biographie est le genre consacré à retracer des vies authentiques, dans les récits dont le sujet et l'auteur ne se confondent pas. Le biographique est l'ensemble des

⁶³Annie Cantin et Paul Aron, « Personnelle (Littérature) », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige. Dicos poche », 2010, p. 565. Nous avons mis en italique les cinq éléments fondamentaux de la définition.

⁶⁴C'est-à-dire un récit rétrospectif, contextuel, plus ou moins privé et attentif à la relation narrateur/auteur/personnage.

⁶⁵Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Édition du Seuil, 1996, p. 14.

genres donnant des récits de vie (biographie, mais aussi Mémoires, journal, autobiographie...)»⁶⁶ ». Le fictionnel est exclu de ce type de récit de soi par l'usage du terme « authentique » qui sous-entend que le narrateur fera preuve de vérité et de sincérité dans son récit.

Entre fiction et factuel

Par ailleurs, l'approche générique tend de coutume à rejeter la fiction des rangs du biographique sur la base de l'incompatibilité entre le référentiel et le fictionnel⁶⁷. Prenons l'exemple de l'ouvrage *Le biographique*, où Annie Olivier aborde le biographique d'un point de vue générique, soit « l'ensemble des textes racontant la vie d'une personne ayant existé. Ces parcours de vies sont dits référentiels et s'opposent aux œuvres de fiction – comme le roman, le conte ou la nouvelle⁶⁸ ». L'auteure s'affaire à exposer les particularités constitutives des mémoires, autobiographies, biographies et récits de vie, tout en précisant comment les œuvres de fiction et les œuvres biographiques exploitent parfois les codes de l'autre. Ainsi, elle met en lumière maints cas où les limites génériques soulèvent des questions :

La frontière du genre autobiographique suscite de multiples interrogations : s'il est possible de consigner par écrit l'histoire de sa propre vie, il est également possible de retrouver dans des textes dits de fiction une part plus ou moins

⁶⁶Notons que cette définition apparaît à l'entrée « biographie, biographique » du *Dictionnaire du littéraire* (Paris, Presses universitaires de France. « Quadrige Dicos Poche », 2010, p. 73). Le rapprochement entre celle-ci et la définition de littérature personnelle de Cantin et d'Aron est d'autant plus apparente.

⁶⁷La recherche de critères de distinction entre récit factuel (ou référentiel) et récit fictionnel dans le cas d'œuvres (auto)biographiques ne fonde pas l'angle d'approche de ce mémoire. Il importe toutefois de mettre en évidence la propension de la fiction biographique à jouer de ces frontières. On consultera à profit les théories de la fiction, à savoir les ouvrages de Gérard Genette (*Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, 150 p.), Jean-Marie Schaeffer (*Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, 347 p.), Dorrit Cohn (*Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001, 262 p.) pour connaître les divers critères (internes ou externes) de fictionnalité, en particulier, l'ouvrage de Françoise Lavocat (*Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, 618 p.) qui propose une synthèse critique pertinente de ces théories.

⁶⁸Annie Olivier, *Le biographique*, Paris, Hatier, « Profil histoire littéraire », 2001, p. 11.

grande de la vie de leurs auteurs. Il nous faut donc définir les limites et les traits distinctifs de ces textes que l'on dit autobiographiques⁶⁹.

La question générique vaut également pour la biographie. Olivier souligne que :

La frontière entre biographie et roman est, elle aussi, facile à franchir. Nous avons vu comment la biographie tend à utiliser les mêmes procédés d'écriture et de mise en scène que le roman. De son côté, le roman, à la recherche du vrai, intègre des éléments biographiques ou autobiographiques. Mais si l'apparence littéraire est semblable, la finalité des opérations diverge profondément, surtout pour le lecteur : ou bien il s'agit d'un personnage ayant réellement existé ou qui vit encore; ou bien le personnage est inventé par l'auteur. Dans le premier cas, la vérité est idéale ; dans le deuxième, elle est « factuelle » ; le biographe, doit tenir compte des « faits » et ne peut inventer à sa guise.⁷⁰

De son côté, François Dosse aborde la question de front en définissant l'hybridité du genre biographique :

Genre hybride, la biographie se situe en tension constante entre une volonté de reproduire un vécu réel passé selon les règles de la *mimesis*, et en même temps le pôle imaginaire du biographe qui doit recréer un univers perdu selon son intuition et ses capacités créatives. Cette tension n'est certes pas le propre de la biographie, on la retrouve chez l'historien⁷¹ confronté à l'acte même de faire de l'histoire, mais elle est portée à son paroxysme dans le genre biographique qui relève à la fois de la dimension historique et de la dimension fictionnelle⁷².

À la lumière de ces conceptions du biographique, il nous apparaît nécessaire de clarifier la position occupée par *1984* à l'intérieur du champ biographique. Un récit de soi où le trait *plus ou moins fictionnel* est en vigueur nous confronte à une série de questionnements. D'un point de vue générique, la trilogie *1984* n'appartient pas à l'autobiographie ni à la biographie. Les trois tomes sont sans contredit du côté de la fiction par la mention

⁶⁹*Ibid.*, p. 54.

⁷⁰*Ibid.*, p. 107.

⁷¹Ivan Jablonka consacre un essai fort à propos sur ce sujet (*L'Histoire est une littérature contemporaine*, Paris, Seuil, 2014, 339 p.)

⁷²François Dosse, *Le pari biographique. Écrire une vie*, Paris, La Découverte, 2005, p. 57. Dosse propose un survol historique du genre biographique qu'il divise selon « trois modalités d'approche biographique : l'âge héroïque, l'âge modal et l'âge herméneutique » (p. 9).

générique qui les accompagne, soit celle de roman. Néanmoins, nous ne pouvons nier l'influence de ces deux genres au sein de cette trilogie, ce qui nous amène à postuler son appartenance à la fiction biographique. En effet, le récit foisonne d'anecdotes personnelles de Gabriel Rivages qui s'enchâssent dans les données biographiques des trois figures retenues, le tout adoptant un registre fictionnel. Le passage suivant de *Mayonnaise* met en lumière cette cohabitation du biographique et de l'autobiographique. Rivages y convoque la figure de Brautigan par un menu détail biographique qu'il fait sien en le liant à un moment de sa vie personnelle et intime :

Dimanche soir en famille, en mangeant une pizza, on a regardé *La ruée vers l'or* de Charlie Chaplin. [...] C'est la dernière scène du film, les cinq dernières minutes. Si j'en parle, c'est à cause du plan où on voit deux bateaux de sauvetage. À droite, dans l'ombre, *Emma Alexander*. À gauche, sous les rayons du Pacifique, brille le *Tacoma*. [...] Mais quand même, pour moi, Tacoma, c'est avant tout la ville natale de Brautigan, un bateau de sauvetage dans *La ruée vers l'or* et le rire de mon fils quand Charlot mange sa chaussure⁷³.

Afin de saisir l'hybridité de ce texte, il est essentiel de replacer en contexte l'émergence de la fiction biographique à l'aide d'un bref examen de l'évolution du récit biographique contemporain.

Le retour du sujet : des *Vies* à la fiction biographique

Si les expérimentations du Nouveau Roman semblaient sonner le glas du récit classique et de son sujet, c'est maintenant un lieu commun dans la théorie littéraire de

⁷³Éric Plamondon, « Tacoma », *Mayonnaise*, Montréal, Le Quartanier, 2012, p. 12-14. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le signe *M.* suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

constater leur retour⁷⁴. Plus qu'un simple retour, c'est un renouvellement des pratiques du récit et de la prise en charge du sujet qui occupe l'avant-scène des productions littéraires des trente dernières années :

Car le récit s'affirme désormais comme une donnée centrale de l'écriture : Paul Ricoeur l'a bien montré, le récit est au cœur de toute écriture de fiction comme il est au principe de toute représentation de soi. L'existence, comme la biographie, qu'elles soient réelles ou fictives, l'histoire – la grande comme la petite – s'appréhendent d'abord sous la forme d'une linéarité chronologique événementielle. Certes, un tel modèle *a priori* est sujet à toutes sortes de ruptures, de variantes, de superpositions, de dissolutions ou de fragmentations : il ne s'avère pas moins que le récit demeure, fût-ce par défaut, l'aune à laquelle se mesurent les plus savantes déconstructions⁷⁵.

Les dossiers sur l'état actuel du récit se sont donc multipliés au cours des dernières années, comme autant de tentatives de définir et de circonscrire les œuvres littéraires constituant le corpus de la période après 1980. Au nombre des questions prises en considération, les enjeux des genres dans les écritures contemporaines⁷⁶ émergent du lot. Le genre biographique éveille l'attention des chercheurs en raison de l'explosion du biographique, conséquence du retour du sujet, que François Dosse et Daniel Madelénat situent au milieu des années 1980⁷⁷. Ce regain d'intérêt pour l'individu en littérature agit sur les formes adoptées par le biographique, comme Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha le signalent :

« mais, là encore, il ne s'agit pas d'un retour du sujet à la même place que par le passé, la

⁷⁴La série « Écritures contemporaines » de la *Revue des Lettres Modernes* a contribué pour beaucoup à soulever la question. Le texte « Mémoire du récit. Questions à la modernité » de Dominique Viart est d'ailleurs emblématique de ce discours (*Revue des Lettres Modernes*, « Écritures contemporaines I. Mémoires du récit », Caen, Minard, 1998, 198 p.)

⁷⁵Dominique Viart, *op. cit.*, p. 11-12.

⁷⁶Dominique Viart, Bruno Vercier et Franck Évrard, *La littérature française au présent : héritage, modernité mutations*, Paris, Bordas, 2008, 543 p., Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, 368 p., Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, 2001, 365 p. ainsi que Alexandre Gefen et René Audet, *Frontières de la fiction*, Québec et Talence, Nota bene et Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, 436 p.

⁷⁷Dosse note que « durant la seule année 1985, 200 nouvelles biographies sont publiées par 50 maisons d'édition » (François Dosse, *op. cit.*, p. 13). Ces données reflètent uniquement le domaine français.

biographie est devenue un genre bipolaire, où se déploie la relation du biographe ou biographé, jusqu'à brouiller les limites avec le genre autobiographique⁷⁸ ». Ce mouvement interprétatif se manifeste par la tenue de colloques et la parution de numéros spéciaux dans les revues scientifiques et les ouvrages critiques⁷⁹ afin de penser cette forme littéraire à l'heure actuelle. Ces études du biographique tentent d'outrepasser la problématique générique, car comme le soulève Virginia Woolf, citée par Dosse, « la biographie est un genre bâtard, sans pedigree, né du mariage contre nature de la fiction et des faits, en conséquence de quoi, c'est un genre qui résiste et ne cesse de poser question⁸⁰ ».

Alain Buisine a mis en place, dans son article devenu incontournable, les fondements pour réfléchir au biographique contemporain et, dans le cas qui nous touche, à la fiction biographique. Dans la présentation du colloque « Le Biographique », l'auteur avance que « de toute cette ère du soupçon, le sujet n'est pas sorti intact et identique à lui-même. Tant et si bien que le biographique, dans ses actualisations littéraires, ne pourra qu'être totalement différent de ce qu'il fut par le passé⁸¹ ». Ainsi, il fait plus que reconnaître la séduction biographique de la fiction, mais pose que :

le biographique n'est plus l'autre de la fiction. Il n'y a plus d'un côté l'imagination romanesque qui peut royalement s'autoriser toutes les inventions et de l'autre la reconstitution biographique laborieusement contrainte de se soumettre à l'exactitude référentielle des documents. La biographie est elle-

⁷⁸ Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha, « Introduction. Fictions biographiques XIX^e-XXI^e : un jeu sérieux ? », *Fictions biographiques XIX^e - XXI^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 11.

⁷⁹ Pensons au colloque sur « Le Biographique » tenu à Cerisy-la-Salle (voir *Revue des sciences humaines*, n° 224, vol. 4, 1991, 279 p.) ou au livre *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie* sous la direction de Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink, Québec, Nota bene, 2007, 593 p. ainsi qu'au numéro « Les avatars du biographique » dirigé par Robert Dion dans *Voix et Images*, volume 30, n° 2, hiver 2005, 181 p.

⁸⁰ François Dosse, *op. cit.*, p. 64.

⁸¹ Alain Buisine, « Biofictions », *La Revue des sciences humaines*, n° 224, vol. 4, 1991, p. 10.

même devenue productrice de fictions, bien plus elle commence à comprendre que la fictionnalité fait nécessairement partie du geste biographique⁸².

Les dés sont donc lancés pour décloisonner les frontières génériques par cet article où Buisine propose le terme de *biofiction* pour qualifier cette pratique littéraire. De fait, dans le même numéro de la *Revue des sciences humaines*, Daniel Madelénat expose une des façons dont biographique et fiction s'entrecroisent dans l'écriture :

Le désir de biographie s'affirme encore plus nettement avec les biographies imaginaires, exercices biographoïdes qui utilisent la forme, l'agencement d'épisodes, les précisions spatio-temporelles, les lieux communs de la biographie, mais en les allégeant de toute servitude à l'égard d'une référence réelle⁸³

Dix ans plus tard, Dominique Viart semble définitivement trancher la question générique :

« biographique » désigne moins un « genre littéraire », au demeurant disparate et complexe, que l'alliance paradoxale d'un référent particulier (factuel, personnel et susceptible d'être attesté) offert à la menée du récit et d'une modalité énonciative du narratif à *effet biographique*. S'il est désormais bien évident que les frontières génériques sont excédées par le biographique (au sens large, *auto* compris), qu'il entre dans le geste (auto) biographique une part non négligeable de fiction, qu'écrire une/ sa vie, c'est la « fictionnaliser », que toute représentation de « vie » est, d'abord et déjà, *fictive* (Lacan) avant même que d'être *écrite*, alors l'édifice même des catégories génériques est caduc⁸⁴.

Sous l'impulsion de nombreux auteurs aux styles disparates, dont Gérard Macé, Pierre Michon ou encore Victor-Lévy Beaulieu, un corpus a pris forme où les œuvres, à la croisée du biographique et du fictionnel, remettent en question la construction d'une vie. En dépit d'un statut générique parfois instable : « la fiction biographique est peut-être un genre qui

⁸²*Ibid.*

⁸³Daniel Madelénat, « Biographie et roman : je t'aime, je te hais », *La Revue des sciences humaines*, n° 224, vol. 4, 1991, p. 243.

⁸⁴Dominique Viart, « Dis-moi *qui* te hante, paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines*, n° 263 (Paradoxes du biographique), juillet-septembre 2001, p. 24.

n'existe pas mais que tout le monde peut reconnaître⁸⁵ », l'étiquette de fiction biographique s'impose graduellement au sein des études littéraires pour rallier ces textes. En font foi, le chapitre « Fictions biographiques » de l'ouvrage *La littérature au présent*⁸⁶ ou encore l'ouvrage collectif *Fictions biographiques XIX^e -XXI^e siècles* qui fournissent l'illustration d'une forme qui ne cesse de se renouveler sous la plume des écrivains, offrant un ensemble de textes riches à interroger pour les chercheurs. Nous retiendrons que la fiction biographique reprend à son compte les traits du biographique (relation ambiguë entre biographe et biographié, topoï biographiques, représentation de soi, légitimité du récit rétrospectif, etc.) pour les développer par la médiation de l'imaginaire⁸⁷. Dans l'ouvrage *La littérature française au présent*, les auteurs détaillent un ensemble de particularités différenciant les fictions biographiques de la biographie traditionnelle :

[E]lles procèdent par évocation plus que par reconstitutions effectives, font place à la rêverie narrative de l'auteur, affichent incertitudes et hypothèses, laissent libre cours au commentaire et à la fiction. Sans ambition exhaustive, elles privilégient souvent le fragment d'existence ou tel événement, pas forcément central ni déterminant *a priori*. Elles recourent volontiers au regard décalé d'un observateur indirect et leurs auteurs ne se privent pas de laisser affleurer leur sensibilité propre⁸⁸.

Partant du constat que la trilogie *1984* partage plusieurs traits communs avec cette description, nous pouvons établir son appartenance à la fiction biographique ou à la biofiction. « c'est-à-dire de[s] fictions littéraires de forme biographique (vie d'un

⁸⁵Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁶Dominique Viart, Bruno Vercier et Franck Évrard, *La littérature française au présent : héritage, modernité mutations*, Paris, Bordas, 2008, 543 p.

⁸⁷Nous entendons la notion d'imaginaire selon l'acception qu'en donne Bertrand Gervais : « l'imaginaire est l'interface par laquelle un sujet a accès aux éléments de la culture et se les approprie. Il est une médiation dont le travail transparait dans des figures. » (*Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, t.1, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, p. 35).

⁸⁸Dominique Viart, Bruno Vercier et Franck Évrard, *op. cit.*, p. 103.

personnage imaginaire ou vie imaginaire d'un personnage réel)⁸⁹ ». Les trois volets de *1984* présentent un cas exemplaire de cette tendance au sein de la littérature contemporaine.

La fiction biographique chez Plamondon

De prime abord, la construction de *1984* ne ressemble en rien à la forme attendue d'un texte biographique. Qui plus est, sa forme ne répond pas davantage à la conception habituelle du roman. Les trois tomes sont formés de courts chapitres, tous numérotés et accompagnés d'un titre succinct, construction qui évoque l'encyclopédie⁹⁰. De fait, l'organisation des chapitres, répertoriés grâce à la présence d'une table des matières, ajoute à cette comparaison, car l'ordre alphabétique (et même chronologique) est délaissé, de sorte que les chapitres sont relativement autonomes les uns par rapport aux autres. Évidemment, la suite des événements et les thèmes se recoupent, toutefois cette succession s'apparente, comme le remarque Marcello Vitali-Rosati⁹¹, à la consultation de pages Web où le lecteur navigue d'un hyperlien à un autre. Autre impasse, le contenu de ces nombreuses vignettes constitue un assemblage hétéroclite où se mêlent fragments biographiques, listes, poèmes, séquenceur publicitaire, etc. Pourtant, l'étiquette de fiction

⁸⁹Alexandre Gefen, « Le genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 305.

La trilogie entre sans peine dans la catégorie des fictions encyclopédiques auxquelles s'intéresse Laurent Demanze. (*Les fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, Éditions Corti, 2016, 348 p.). À cet effet, Pascal Riendeau (« Savoir romanesque et parcours axiologique dans *Tarmac* de Nicolas Dickner et *Mayonnaise* d'Éric Plamondon », *op.cit.*) et René Audet (« Le personnage romanesque contemporain au défi de l'encyclopédisme. Nicolas Dickner, Daniel Canty et Éric Plamondon comme filtres du monde », *op. cit.*) ont observé les processus d'inscription du savoir dans ces trois romans québécois.

⁹¹Marcello Vitali-Rosati, « La littérature numérique existe-t-elle ? », *Digital Studies/Le champs numérique*, 2014-2015 [En ligne], consulté le 28 septembre 2018, URL : http://www.digitalstudies.org/ojs/index.php/digital_studies/article/view/289/356.

biographique⁹² convient à cette trilogie hétérogène⁹³ puisque chaque chapitre propose d'éclairer un aspect, plus ou moins corrélatif, de la vie des biographiés et du biographe.

Ainsi, la fiction sert de pilier à la trilogie dans la mesure où le personnage de Gabriel Rivages, par son statut fictif⁹⁴, permet de mener avec une plus grande latitude le récit factuel des personnages réels (Weissmuller, Brautigan et Jobs) et le récit historique. Dans un chapitre qu'il consacre à l'examen de la trilogie en tant que fiction du réel, Robert Dion signale l'instabilité auctoriale du personnage de Rivages qui ébranle la crédibilité référentielle du récit autobiographique et, par conséquent, du récit biographique. Il suppose que le statut fictionnel de *1984* s'exprimerait à travers cette « fragilisation de la référence autobiographique » :

Ainsi, le traitement très libre – c'est le moins qu'on puisse dire – de l'autobiographie permet de multiplier les effets de correspondance avec le biographique ; et c'est peut-être dans le « jeu » entre ces deux discours en théorie référentiels que réside le romanesque ou, mieux, le fictionnel, dans la

⁹² Complémentairement à la définition de la biographie formulée par Daniel Madelénat, Alexandre Gefen propose celle de la biofiction : « récit fictionnel qu'un écrivain fait de la vie d'un personnage qu'il ait ou non existé, en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité ». Alexandre Gefen, « La fiction biographique, essai de définition et de typologie », *Oirante*, n° 16 (Vies imaginaires), 2004, p. 12.

⁹³ Robert Dion et Andrée Mercier, dans l'introduction de l'ouvrage *Que devient la littérature québécoise ?*, explorent la notion de porosité pour jeter un éclairage nouveau sur le paradigme de l'hétérogénéité souvent associé à la production littéraire d'après 1980. Aussi, ils soulignent à propos du second tome de *1984* que « la porosité sert donc de principe à ce livre d'hommage à l'endroit de l'écrivain américain, mais aussi plus largement à la trilogie de Plamondon, fondée sur la rencontre du savant et du populaire, du baroque et du minimalisme, du réel et de la fiction. », Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *Que devient la littérature québécoise ?*, Québec, Nota Bene, 2017, p. 23.

⁹⁴ Même si le personnage de Rivages n'agit pas à titre de narrateur principal sur le récit, nous estimons que ces interventions situent le récit dans le registre de la fiction. À cet égard, nous partageons le point de vue de Philippe Gasparini pour qui le critère de fictionnalité prend appui sur la distinction entre le narrateur et l'auteur : « Contrairement au discours référentiel qui est pris en charge par son auteur, le récit fictionnel est attribué à un narrateur fictif. La fictionnalité d'un roman ne réside pas dans les situations, les décors, les personnages, qui peuvent être empruntés à la réalité mais dans son protocole d'énonciation : il est raconté par une entité imaginaire qui n'a aucun compte à rendre au réel. » (Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 2004, p. 18.) Françoise Lavocat émet des réserves à faire appel à ce critère de fictionnalité. Voir le chapitre I « Du récit au storytelling », particulièrement la section « La théorie du narrateur : une solution illusoire », *Fait et fiction. Pour une frontière*, op. cit., p. 38-39.

trilogie, puisqu'il est peu vraisemblable que deux discours référentiels au sujet de personnes réelles puissent à ce point converger⁹⁵.

Bien qu'il soit à la portée de tout lecteur de vérifier la véracité des données biographiques et historiques explorées par la trilogie, nous soumettons l'hypothèse que la précarité auctoriale du personnage de Rivages lui permet d'installer la trilogie dans le registre de la fiction, ce qui autorise les diverses trames narratives à se rencontrer au sein d'un même chapitre : « En 1984, Johnny Weissmuller meurt de vieillesse. Richard Brautigan se tire une balle dans la tête et Gabriel Rivages perd sa virginité. C'est aussi l'année où Apple lance le Macintosh⁹⁶ ». Il est à propos de nuancer l'opposition établie ici entre les notions de réel et de fiction auxquelles on aurait tendance à associer trop hâtivement les valeurs de vrai et de faux (ou de feintise). Nous concevons la fiction biographique sous le regard de la notion de possible que Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino soumettent en s'inspirant d'Aristote :

La poésie s'oppose à l'histoire non comme le faux s'oppose au vrai, mais comme le possible s'oppose au réel [...]. L'affirmation surprenante selon laquelle la poésie, c'est-à-dire le récit, est plus philosophique que l'histoire s'explique par la présence du possible entre le vrai et le faux : la poésie se préoccupe du vraisemblable, c'est-à-dire de ce qui, selon la définition d'Aristote, se produit le plus fréquemment⁹⁷.

Par conséquent, il importe peu d'évaluer le récit créé selon le critère de vérité; il faut plutôt convenir de son adhésion à la vraisemblance ou, comme le mettent en relief Monluçon et

⁹⁵Robert Dion, *Des fictions sans fiction ou le partage du réel*, *op. cit.*, p. 127.

⁹⁶Éric Plamondon, « 1984 », *Pomme S*, Montréal, Le Quartanier, 2013, p. 39. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le signe *PS*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁹⁷Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *op. cit.*, p. 59.

Salha, du fait que « que la fiction biographique échappe à l'alternative du vrai et du faux, mais constitue bien souvent un détour pour aboutir à une forme de savoir ou de vérité⁹⁸ ».

Le biographique s'empare de la trilogie par l'intermédiaire de trois biographiés et du personnage de Rivages qui fournit un modèle de l'ambiguë relation entre acteur et rédacteur du récit de soi. Cette relation ambivalente se laisse percevoir, notamment, lorsque les dessous de la recherche du biographe émergent⁹⁹, ce qui fait bifurquer le récit biographique vers un récit autobiographique :

Dans un des chapitres de *La pêche à la truite en Amérique*, Brautigan délire sur l'histoire d'une truite morte d'une overdose de porto. Il recense un paquet de bouquins qui parlent de truites et de pêche à la truite [...]. Le livre de Beatrice Cook dont parle Brautigan existe vraiment. Je l'ai trouvé à la bibliothèque de l'Université du Roi Saoud à Riyad. Si vous voulez l'emprunter, il est actuellement disponible. (M, p. 104)

Il va sans dire que la majorité des chapitres de la trilogie s'emploient à jeter un éclairage sur la vie des quatre personnages selon différents types de narration. Les topoï biographiques, la mise en intrigue de l'intime et le personnage biographe représentent trois éléments par lesquels la trilogie *1984* marque son appartenance à la fiction biographique et revoit les usages du récit.

Topoï biographiques

Le genre biographique, et par extension la fiction biographique, recense son lot de lieux communs qui établissent une continuité parmi le corpus biographique et modèlent les

⁹⁸Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha, *op. cit.*, p. 23-24.

⁹⁹Nous examinerons plusieurs cas de figure qui trahissent cette intrusion de l'autobiographique dans le récit biographique.

attentes de lecture. De la sorte, le récit (auto)biographique est balisé par un ensemble d'épisodes (les origines, la vocation, les années de formation, les rencontres amoureuses, les revers du destin, etc.) qui deviennent comme autant de passages obligés dans le récit d'une vie. La naissance, thème récurrent du biographique, offre la possibilité de remonter au moment zéro d'une vie et, dans le cas de la trilogie, de situer temporellement et spatialement les quatre personnages principaux les uns par rapport aux autres : « C'est plus précisément le 2 juin 1904 à Szabadfalu que vient au monde celui qui va incarner avec la plus grande des perfections le dernier des grands mythes : Tarzan, l'homme singe¹⁰⁰ », « Gabriel est né le 13 février 1969, le jour où le Front de libération du Québec a fait exploser une bombe à la Bourse de Montréal » (*HHE*, p. 19), « C'est là que Mary Lou, la cadette, accouchera, le 30 janvier 1935. Mary Lou Kehoe est la mère de Richard Brautigan » (*M*, p. 18) et « Steve Jobs vient au monde l'année où les Canadiens de Montréal perdent la Coupe Stanley face aux Red Wings de Détroit » (*PS*, p. 33). Dans ces quatre cas, la date de naissance condense l'entièreté de l'événement. Nul besoin de décrire l'accouchement, le nouveau-né ou la nouvelle situation familiale puisque le marqueur temporel opère à lui seul la séparation entre un avant et un après. Au lieu de se fixer sur le caractère intime de la mise au monde, l'attention se porte plutôt sur le contexte historique qui fait écho à la naissance, que ce soit un exploit sportif ou un événement terroriste. De fait, la trame de fond historique prolifère dans les trois tomes de *1984*. En vérité, les liens sont parfois ténus entre les événements historiques décrits et la vie des quatre personnages. Certes, l'inscription de l'historique dans le biographique agit comme moyen de

¹⁰⁰Éric Plamondon, « Janos », *Hongrie-Hollywood Express*, Montréal, Le Quartanier, 2011, p. 18. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le signe *HHE*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

contextualisation, mais reflète surtout la multiplicité de chaque biographème et la façon dont Plamondon contourne cet impératif biographique que sont les topoï.

Le cas du récit des origines : l'identité vacillante

Le topos du récit des origines mérite une étude plus approfondie, car il attire dans son sillage le récit de filiation et la construction identitaire. En effet, ce topos va au-delà de l'entrelacement de la vie des trois célébrités et de leur biographe au sein d'une même ligne historique et illustre la fragilité du récit par lequel se construit l'identité. Nancy Huston fait mention, dans l'essai *L'Espèce fabulatrice*, de la préséance de la fiction dans l'existence humaine notamment en ce qui concerne l'identité :

L'identité nous vient des histoires, récits, fictions diverses qui nous sont inculqués au cours de notre prime jeunesse. On y croit, on y tient, on s'y cramponne - alors que, bien sûr, adopté tout bébé à l'autre bout du monde, ayant appris qu'on était australien et non canadien, protestant et non juif, de droite et non de gauche, etc., on serait devenu quelqu'un de différent¹⁰¹.

Le récit des origines des biographiés et de leur biographe déclenche une remise en question de l'identité et fournit une matière riche pour interpréter et expliquer comment le moi se met en scène dans ces trois romans.

Weissmuller : prénom modulable

Chez Weissmuller, ce sont les aléas de l'histoire qui font varier son récit initial et affectent la stabilité de son identité puisqu'à trois reprises son prénom sera changé :

Weissmuller est né trois fois. D'abord le 2 juin 1904 en Hongrie. Il s'appelait János. Puis le 26 janvier 1905, à son arrivée à Ellis Island, où on lui donna le nom de Johnny. Enfin, vingt ans plus tard, on trafiqua les archives de Windber

¹⁰¹Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*, Paris, « Babel », Actes Sud, 2010, p. 31.

pour qu'il remplace son frère dans les registres de la ville. Il devint Peter Johnny, né en Pennsylvanie. (*HHE*, p.148)

En retraçant les origines de Weissmuller à travers l'évolution de son prénom, Plamondon établit des rapprochements entre le destin de Weissmuller et l'histoire des États-Unis. D'abord par la forte immigration qu'a connue le pays au début du XX^e siècle et à laquelle la famille de Weissmuller a pris part, János s'anglicisant en devenant Johnny. Puis, par la participation des États-Unis aux Jeux olympiques de 1924 à Paris auxquels Weissmuller put concourir, et se démarquer par ses performances sportives, en falsifiant des registres : « Ce qui fait que Peter Johnny Weissmuller est né à Windber en 1905, et son frère Peter Junior en 1904 à Freidorf. L'aîné devient le cadet, et vice-versa » (*HHE*, p. 53). En 1941, alors que des soldats cherchent János Weiszmueller à Freidorf pour le mobiliser comme soldat du III^e Reich, l'âge d'or hollywoodien s'amorce en Amérique et c'est Johnny Weissmuller dans son premier film que les soldats trouvent sur l'écran de cinéma du village. En interprétant Tarzan, Weissmuller devient pleinement un mythe américain dont l'identité se fixe et s'amalgame à celle du personnage de fiction qu'est le prince de la jungle. D'ailleurs, le fils de Weissmuller rédigea une biographie de son père « qui a pour titre *Tarzan, My Father* ». (*HHE*, p. 147) Le récit de ces trois « actes de naissance » signale que le point d'origine d'une identité n'est pas unique et peut symboliquement s'incarner à travers une identité fictive.

Brautigan : le nom du père

Pour ce qui est de Brautigan et de Rivages, le récit des origines des deux personnages produit un effet de miroir, puisqu'une révélation maternelle viendra ébranler

le lien filial chez les deux personnages. En fait, l'histoire familiale connue par Brautigan et Rivages est contredite lorsqu'ils apprennent que leur père n'est pas le parent biologique. Chez Brautigan, cet aveu à l'âge de dix-huit ans mène à l'adoption du patronyme de son père biologique, sans pour autant entamer une recherche de son géniteur : « le nom sur son diplôme est Brautigan. Il ne sait pas pourquoi, mais il est assez fier d'être un bâtard » (*M*, p. 39). Contrairement à Weissmuller où le changement de nom est lié à de nouvelles étapes de vie, le choix de Brautigan ne se répercute pas sur son quotidien et ne s'accompagne pas d'une transition vers un nouvel état. Du côté de Rivages, l'annonce des origines véritables s'ajoute au deuil du père : « Il parle du père mort dans un club échangiste de Montréal. Elle lui prend la main. Elle le regarde dans les yeux. Elle lui dit : " Tu sais, ton père, ce n'était pas ton vrai père... " » (*M*, p. 134). Les répercussions se font plus sentir chez le personnage de Rivages, car le deuxième tome de la trilogie, *Mayonnaise*, multiplie les coïncidences entre Rivages et Brautigan. De fait, une filiation supposée¹⁰² s'établit entre les deux personnages : « Né le 13 février 1984 à Montréal, je suis le bâtard de Brautigan. Personne ne s'en souvient, sauf ma mère. L'année de mon premier anniversaire il s'est suicidé. Je suis le fils de Richard Brautigan » (*M*, p. 189). Comme pour Weissmuller, l'histoire prend part au récit des origines, dans ce cas-ci l'histoire de l'ADN se trouve en résonance avec cette possible relation de parenté : « Mettre une femme enceinte n'a rien à voir avec la paternité. Le problème, c'est l'ADN [...]. Un spermatozoïde de cinq microns, un gamète, observé pour la première fois dans l'histoire de l'humanité par le Néerlandais Van

¹⁰²Le deuxième tome de la trilogie *1984* est exemplaire du corpus analysé par le groupe de recherche de Robert Dion et Frances Fortier qui s'intéressait aux biographies d'écrivains. Le livre *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, 2010, 191 p. rend compte des conclusions de ces recherches. Dans le cas présent, l'article de Frances Fortier (« Le biographie d'écrivain comme revendication de filiation : médiatisation, tension, appropriation », *Filiations*, vol. 33 n° 3, hiver 2005, p. 51-64) expose des constats qui font écho à ce tome.

Leeuwenhoek, féconde l'ovule ». (*M*, p. 144-145) Projection, ce lien filial fait écho à l'héritage littéraire que Rivages revendique dans l'œuvre de Brautigan, notamment par la dissémination de courts poèmes dont le style évoque celui de Brautigan : « Au je / des débris / qui tombent // je gagne / haut la main / et jette l'éponge ». (*HHE*, p. 122) En ce sens, la quête des origines biologiques qui ferait de Brautigan le père de Rivages importe moins que le parcours de lecteur de Rivages qui découvre l'œuvre de Brautigan¹⁰³. L'émulation que provoque cette ascendance constitue un point d'ancrage pour définir l'identité de Rivages en tant qu'auteur qui prend forme dans son désir d'écrire : « Quand tout le monde a envie d'aller au resto, si je reste seul, je m'en fous, je vais écrire. Quand tout le monde a peur de se retrouver au chômage, je m'en fous, parce que, si je n'ai plus de travail, je vais écrire » (*M*, p. 187). Sa lecture de Brautigan lui offre une voie d'entrée pour forger son identité d'auteur.

Jobs : filiation scientifique

Le cas de Steve Jobs fait voir le décalage entre les origines biologiques d'un individu et la destinée qu'il connaîtra, comme le résume cette notice : « Il était une fois en Amérique un enfant adopté devenu milliardaire » (*PS*, p. 9). Dans *Pomme S*, la quête des origines se mêle à la constitution d'une filiation scientifique. La mise en récit de l'identité de Jobs soulève de nombreuses questions quant au « statut d'icône de la culture populaire à l'égal d'une vedette d'Hollywood ou d'une rock star » (*PS*, p. 201) attribué à Steve Jobs. La source de ce succès amène à chercher l'importance des origines dans cette construction

¹⁰³Le chapitre « WOW ! » illustre parfaitement l'admiration que porte Rivages à l'œuvre de Brautigan, particulièrement dans ce passage où il confie ses impressions de lecture : « Quand j'ai lu ce livre pour la première fois, je me suis dit : " Wow ! " Et vous savez quoi, à chaque fois que je le relis, je me redis : " Wow ! " C'est d'ailleurs pour ça que je le relis. Wow ! » (*M*, p. 73)

identitaire. Plusieurs chapitres traiteront des parents biologiques, dont « Héliogabale » qui relate le parcours des Schieble et de Joanne, la mère biologique de Jobs, « Et ta sœur » qui expose l'opinion de Jobs sur son adoption, ses retrouvailles avec sa mère et sa relation avec sa sœur ou encore « Fausse piste » qui envisage l'influence de la figure du père biologique.

Ce chapitre donne le ton aux diverses remarques qui sillonnent le roman :

Parce qu'il a voulu comprendre, il a d'abord suivi les traces du père, né à Homs, en Syrie. [...] Il n'a rien trouvé à Homs. Il a refait le chemin à l'envers sans rien trouver. [...] Abdulfattah Jandali est un homme comme les autres. Né vers 1930, il a émigré aux États-Unis. Il s'est installé en Californie. À part ça, il est le père biologique de Steve Jobs. Et alors ? Il est né à Homs, a émigré aux États-Unis et n'a jamais connu son fils. Son fils n'a jamais voulu le connaître. La piste des origines est parfois une fausse piste. (*PS*, p. 41)

Dès lors, les chapitres « Faites votre choix » et « Clara Hagopian » placent sous le mode de l'hypothèse et de l'interrogation le rôle des origines comme élément fondateur dans la formation de l'identité de Jobs : « Pour les psychologues, sa réussite dans le monde des affaires viendrait de ce traumatisme premier. Rejeté par ses parents originels, l'enfant aurait développé un fort besoin de reconnaissance » (*PS*, p. 58); « pour lui, qu'ils soient adoptifs ou biologiques, qu'est-ce que ça change? Que vient faire le lien génétique dans nos vies ? » (*PS*, p. 58) et « Qu'est-ce que ça peut changer que Clara Hagopian soit sa mère adoptive et non pas sa mère biologique ? » (*PS*, p. 130). Le biographique se heurte aux difficultés d'interpréter et d'expliquer, car reconstituer le fil d'une vie paraît insuffisant pour la comprendre pleinement. La recherche des origines chez Jobs se déplace de la généalogie génétique à la généalogie scientifique, car, pour saisir la réussite de Jobs *Pomme* S propose de reconstruire la filiation scientifique qui a permis l'émergence d'Apple. Les chapitres qui explorent l'histoire des mathématiques et de l'informatique remettent en perspective la contribution d'innombrables penseurs à l'évolution technologique : Ada

Lovelace, Robert Noyce, acteurs de second ordre ou personnages de renom. Le biographique, qui tente de lier les épisodes d'une vie à la constitution d'un moi particulier, fait ressortir dans ce tome de 1984 consacré à Steve Jobs la multitude d'avenues offertes pour mettre en récit une vie.

Le topos des origines signale la difficulté de mettre en lumière la vie des autres, puisque même le nom d'un individu recèle son lot d'incomplétudes et dévoile comment une identité se bâtit parfois sur des fictions. De fait, la décomposition de la biographie en plusieurs chapitres où les topoï biographiques se répètent sous divers points de vue permet de présenter plus justement une vie :

Essayer de comprendre une vie comme une série unique et à soi suffisante d'événements successifs sans autre lien que l'association à un « sujet » dont la constance n'est sans doute que celle d'un nom propre, est à peu près aussi absurde que d'essayer de rendre raison d'un trajet de métro sans prendre en compte la structure du réseau, c'est-à-dire la matrice des relations objectives entre les différentes stations¹⁰⁴.

À la croisée du biographique et de l'autobiographique, la trilogie s'éloigne d'un récit qui cristalliserait l'identité de ses personnages dans le dessein d'en véhiculer une connaissance. Le récit propose un modèle pour comprendre et expérimenter sa propre identité, comme le mentionne Jacques Bouveresse en paraphrasant Wittgenstein : « elle [la littérature] peut nous apprendre à regarder et à voir – et à regarder et à voir beaucoup plus de choses que nous le permettrait à elle seule la vie réelle – là où nous sommes tentés, un peu trop tôt et un peu trop vite, de penser¹⁰⁵. » Ce que met en lumière ce récit, c'est le processus par lequel peut s'appréhender une identité.

¹⁰⁴Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, juin 1986, p. 71.

¹⁰⁵ Jacques Bouveresse, *op.cit.*, p. 54-55.

La mise en intrigue de l'intime

La fiction biographique, et plus particulièrement chez Plamondon, se caractérise par l'alliage des codes de la biographie et de l'autobiographie, ce qui se répercute dans la narration mise en place où l'on note la variation de la focalisation et les changements de narrateur. Par conséquent, la fiction biographique fait naître une vision diffractée du récit intime. Dans plusieurs chapitres, les projecteurs se braquent sur le personnage biographe de Rivages qui devient acteur de l'histoire et adopte le rôle d'un narrateur homodiégétique, par exemple dans cet extrait narré au je¹⁰⁶ :

J'aime bien la photo où l'on voit Weissmuller et Riggin dans l'eau jusqu'à la taille en maillots Molitor [...]. Plus je regarde la photo, plus je discerne qu'il y a quelque chose entre eux. Je les vois rentrer à l'hôtel, boire un verre au bar et bien rigoler du drôle d'accent de tous ces Français alentour. (*HHE*, p. 24-25)

Cette description porte la marque de l'*ekphrasis*¹⁰⁷, la photographie s'anime par l'intervention de l'imagination de Rivages, observateur et metteur en scène de ce moment. En tant que biographe, Rivages utilise ce document d'époque afin d'aborder un épisode de la carrière de l'ancien olympien. Même si le contenu de cet extrait n'est pas autobiographique, car Rivages se confie non pas sur sa propre vie, mais sur celle de Weissmuller, il intervient subjectivement dans le récit : « plus je regarde la photo, plus je discerne qu'il y a quelque chose entre eux ». Cette anecdote devient le lieu où Rivages

¹⁰⁶ À ce propos, l'étude de René Audet, « Être parasité par les fictions des autres. Rôle et (im)pertinence du personnage de Gabriel Rivages dans la trilogie 1984 d'Éric Plamondon », fait la recension des chapitres où apparaît « un narrateur-personnage qui s'exprime au « je », que l'on finit un peu par dépit (et quelques recoupements) par associer à celui qui est extérieurement désigné, dans d'autres chapitres, comme Gabriel Rivages ». (*Temps zéro*, n° 9, [En ligne], page consultée le 9 juin 2015, URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1242> paragr. 10).

¹⁰⁷ Dans *Des fictions sans fiction*, Robert Dion développe plus longuement sur l'usage de l'*ekphrasis* par Plamondon où « la description des images génér[e] des microrécits, des anecdotes ou des conjectures diverses », ce qui manifesterait « un caractère essentiel de l'entreprise de Plamondon, où l'adéquation de la forme à une conception contemporaine du monde et des formes littéraires débouche sur le risque, pleinement assumé, de l'inessentiel, du contingent, du non signifiant – et de la ruine. », *op.cit.*, p. 140-141.

trace en filigrane le portrait de sa personnalité en tant que biographe. De fait, il lie sa vie à celle de Weissmuller par l'intermédiaire de commentaires impressionnistes. D'ailleurs, cette position fait dire à Roger Dadoun, cité par Dosse, que « le biographe en vient à être possédé par son sujet¹⁰⁸ ». Dosse poursuit en soutenant que :

Par la projection nécessaire et requise par l'empathie avec son sujet, le biographe se trouve non seulement altéré, transformé par le sujet dont il écrit la biographie, mais il vit pendant son temps de recherche et d'écriture dans le même univers, au point de ne pas pouvoir discerner un dehors d'un dedans¹⁰⁹.

Dans les chapitres où la vie de Rivages occupe l'avant-plan, le biographe se prend comme sujet et met en scène son autobiographie. Cette pratique se voit influencée par les recoupements qu'il réalise entre sa vie et celles des trois biographiés, comme dans l'extrait suivant où ses souvenirs d'adolescence (la perte de sa virginité, la première rupture amoureuse) se mêlent au succès professionnel de Steve Jobs :

Vers la fin de l'été, on a décidé de le faire. Ça n'a pas été un succès, mais c'était fait. Un mois plus tard, on se quittait. Du feu de la Saint-Jean, il ne restait que des braises. J'avais quinze ans, Steve Jobs en avait vingt-neuf. Pendant qu'il comptait ses millions, je me faisais trente piasses en bouteilles vides. (PS, p. 84)

Philippe Gasparini commente ces variations narratives dans les cas où un récit biographique glisse vers un récit autobiographique :

Si le narrateur s'identifie un moment à ces personnages fragmentaires, ce n'est pas tant pour les faire revivre que pour découvrir pourquoi ils l'ont fasciné. Le détour biographique n'est alors qu'une figure du discours autobiographique. Tant qu'il demeure homodiégétique, « il ne joue qu'un rôle secondaire [...] d'observateur et de témoin ». Mais, s'il représente l'auteur, imagine-t-on qu'il tienne la chandelle sans arrière-pensée ? À un moment ou à un autre, le lecteur découvre que héros et roman sont subordonnés à un projet qui les dépasse. Le narrateur finit par éliminer le héros qu'il avait promu de façon à rétablir son

¹⁰⁸Roger Dadoun, « Qui biographie? », dans Francis Marmande et Eric Marty (dir.), *Entretiens sur la biographie*, Paris, Carnets Séguier, 2000, p. 52.

¹⁰⁹François Dosse, *op. cit.*, p. 10.

hégémonie sur le récit. Il retrouve alors le type d'énonciation le plus naturel quand on parle de soi, la voix autodiégétique¹¹⁰.

Or, dans d'autres situations narratives, la présence de Rivages est reléguée au second plan. Il s'agit des chapitres où l'identité du narrateur ne peut être confirmée et penche vers un narrateur hétérodiégétique. Le chapitre « Libération », qui relate l'annonce du décès de Brautigan dans le journal, fait état de cette situation narrative : « À la mort de Brautigan, le journal *Libération* du 28 octobre lui consacre une pleine page. L'éditeur Christian Bourgois y dit qu'il buvait trop et qu'il est " de ceux qui finissent par avoir les meilleurs lecteurs" » (*M*, p. 65). En outre, l'usage de la focalisation zéro¹¹¹ et d'une narration hétérodiégétique, communes au récit classique, prévalent dans une majorité de chapitres, faisant en sorte que le récit présente une vue d'ensemble d'un épisode biographique ou historique tout en autorisant son rapprochement avec plusieurs données disparates :

Dans l'édition d'avril 1955 de *Consumer Reports*, une pleine page est consacrée au TR-1. Il s'agit de la toute nouvelle radio transistor de Regency. La grande nouveauté de cette radio est sa taille [...]. Sous l'œil ému de son épouse, le matin du 25 décembre 1955, Paul Jobs déchire délicatement le papier d'emballage rouge et vert de son paquet cadeau. Quand il découvre que sa femme lui offre un Regency TR-1 pour Noël, la plus petite radio au monde, il se lève et l'embrasse sur le front. Elle tient dans ses bras leur fils adoptif de dix mois. Steven Paul Jobs. (*PS*, p. 35-36.)

Par son point de vue global sur le récit, la focalisation omnisciente est à même de surplomber les diverses trames narratives (biographie de Jobs, histoire des objets quotidiens, etc.) et de les engager dans une direction commune. De la notice informative sur la radio TR-1, le récit s'introduit alors dans cette scène de l'enfance de Steve Jobs,

¹¹⁰Philippe Gasparini, *op.cit.*, p. 166.

¹¹¹Daniel Madelénat note que « le point de vue omniscient, mal adapté à la biographie (il ne privilégie pas un protagoniste), [est] employé par négligence et habitude, ou avec dessein de conférer à l'action une objectivité impersonnelle et épique » *La biographie, op. cit.*, p. 150.

dépeinte comme tendre et affectueuse. Néanmoins, le choix d'une focalisation omnisciente pose problème dans les cas où un narrateur hétérodiégétique narre des anecdotes biographiques relatives à Gabriel Rivages : « À sept ans, Rivages est nul en français. Il mélange les *p* et les *b*, les *m* et les *n*, les *v* et les *f*, entre autres » (*PS*, p. 50). Ce procédé narratif a pour conséquence de légitimer l'incursion du récit autobiographique d'un anonyme, ici Gabriel Rivages, à l'intérieur du récit biographique d'un personnage célèbre par l'emploi d'une narration similaire. Souvent glosée, la relation biographique entre le biographe et le biographié constitue ainsi un élément structurant pour étudier les tensions qui se déploient dans le texte biographique.

Le personnage biographe

Comme le rappelle Yves Citton, l'expérience de lecture suscite l'adhésion du lecteur au récit narré par l'entremise duquel il peut amorcer un processus de mise en récit de son identité :

On pourrait caractériser cette *force* propre au récit en termes de capacité à engendrer *l'adhésion* du lecteur-spectateur : plus je me trouve « pris » par l'histoire qu'on me raconte, plongé dans son tissu relationnel, immergé dans son imaginaire, identifié à ses personnages, contaminé par leurs affects, collé à leurs dilemmes, mieux le récit sera parvenu à capter ma subjectivité durant son déroulement (et bien au-delà)¹¹².

Cette force d'adhésion propre au récit laisse penser que l'étape initiale de la connaissance de soi serait de l'ordre de l'identification, c'est-à-dire l'expérience d'une mise en contact entre le moi du sujet et celui d'une altérité. Cette relation d'adhésion à un récit caractérise la trilogie *1984*, puisque le personnage de Gabriel Rivages forge son récit de soi en

¹¹²Yves Citton, « À travers la fiction », *Vacarme*, n° 54 (*Fictions à l'œuvre*), 2011, p. 16.

employant comme ressorts de sa quête personnelle les récits biographiques qu'il organise autour de Johnny Weismuller, de Richard Brautigan et de Steve Jobs. Il importe de préciser que le personnage de Gabriel Rivages ne se qualifie pas lui-même de biographe; néanmoins, certains fragments¹¹³ nous autorisent à lui accoler cette étiquette, en particulier le fragment « Note d'intention », où Rivages énonce les motifs de son projet comme suit : « le mauvais coup du sort, la déchéance du héros me fascine. Le moment du basculement, cette façon qu'a la gloire de s'effacer et de tout reprendre. Le roi est nu [...]. C'est pourquoi j'ai eu envie de raconter la vie d'un homme qui arrive de nulle part » (*HHE*, p. 157-158).

D'ailleurs, la relation biographique qui unit biographe et biographié se fonde sur un réseau de tensions entre l'autre et soi. Dans son ouvrage *La biographie*, Daniel Madelénat mentionne les risques liés à la relation biographique « *imitari-immutare* : imiter, se transformer en autrui ou assimiler l'autre, se construire en construisant; ces phénomènes de projection ou d'introjection finissent par se coder dans la trame biographique¹¹⁴ ». Ainsi, la mise en récit de la personnalité d'une altérité ne s'effectue pas sans danger pour le moi du biographe. À titre d'exemple, dans le premier tome, Rivages aborde à plusieurs reprises son départ du Québec pour s'installer en France avec son amoureuse : « J'ai quitté le Québec pour venir ici rejoindre Annie-Anne, parce qu'au lit ensemble nous dormions peu. J'ai décidé de refaire ma vie ici. Nous nous sommes mariés pour que je puisse rester et parce qu'ensemble au lit nous lisions Rabelais. » (*HHE*, p. 50.) Ces confidences sur son

¹¹³Plamondon dissémine quelques indices dans ses romans qui rendent compte du statut d'auteur de Rivages : « Mais bon, dans la mesure où certains lecteurs ne connaissent rien de cet écrivain, je vais dire quelques mots à propos du livre qui l'a rendu célèbre » (*M*, p. 71) ou encore « La troisième fois que Rivages croise Wiener, c'est dans son roman sur Steve Jobs. » (*PS*, p. 56). Il est à noter que Rivages peine parfois à cerner ses sujets, dont Wiener : « Mais il ne peut pas. Il réalise qu'il n'en a pas les capacités. » (*PS*, p. 56).

¹¹⁴Daniel Madelénat, *La biographie*, op. cit., p. 93.

expérience personnelle créent un parallèle avec le thème de l'immigration, étape essentielle dans la vie de Weissmuller :

Ils traversent l'Atlantique. C'est l'hiver. Ils sont au fond de la cale : passagers de troisième classe. On dort avec les rats. On manque d'eau. On étouffe, vomit, râle et vogue vers l'Amérique. S'il faut bouffer du rat, on bouffera du rat. Pour l'Amérique, on est prêt à tout. Le bébé dort enfin. Ça commence dans le ventre du monstre. (*HHE*, p. 43)

Les voyages de Rivages et de Weissmuller s'opposent pratiquement en tout. Ils se dirigent dans des directions contraires, les motivations sont d'ordre affectif chez Rivages alors que les Weissmuller cherchent à améliorer leur existence, etc. Pourtant, les conséquences de ces déplacements demeurent comparables : ils ouvrent à une vie nouvelle. La narration du parcours des parents de Weissmuller sollicite le vécu de Rivages ce qui amène le biographe à s'introduire dans le récit biographique et à y inscrire son histoire personnelle.

La critique contemporaine a noté au sujet du personnage que « le roman actuel intensifie les remises en cause antérieures et se trouve plus que jamais en deuil d'un personnage central fort, source d'une cohérence (temporelle, actionnelle, anthropologique) qui assure sa lisibilité autant que sa pertinence¹¹⁵ ». La fiction biographique n'échappe pas à cette tendance et semble même l'amplifier. Cette lecture s'applique aux trois romans qui forment *1984* et dont la fragmentation enraye la structure du récit. En ce sens, René Audet, dans un article consacré à *1984*, présente une analyse de cette trilogie qui s'appuie sur les théories de la narration et s'attache à montrer, à partir du personnage de Gabriel Rivages,

¹¹⁵ René Audet, « Du roman égocentrique au roman cosmogénétique : virtualités du héros et diffraction de la fonction protagoniste dans le roman contemporain », *FiXXlon. Revue critique de fiction française contemporaine*, dossier dirigé par Anne Besson et Richard Saint-Gelais, n° 9 (Fiction et virtualité(s)), 2014, p. 47.

de quelles manières le roman contemporain construit des personnages sans unité identitaire.

L'examen des nombreux cas de mise en échec de l'identification du « personnage en clair-obscur¹¹⁶ », Gabriel Rivages, permet de saisir ce phénomène et d'appuyer la thèse d'Audet, qui affirme que « l'exploration en tous sens des biographies de Weissmuller, Brautigan et Jobs n'est jamais séparée de la construction, relative, d'un personnage : Rivages n'existe en soi que par sa définition comparative avec des figures plus grandes que lui¹¹⁷ ». Successivement, Audet étaye son propos en soutenant que l'espace référentiel de Rivages est vaporeux, que la narration qu'il mène est imprécise (variant entre le « je » et le « il »), que ses données biographiques sont incohérentes, particulièrement lorsqu'il crée des rapprochements avec la vie des trois personnages mythiques, qu'il ne possède pas le statut d'actant, etc. Bref, il conviendrait de qualifier Gabriel Rivages de « personnage comme pion, [de] personnage comme simple rouage narratif¹¹⁸ ». En ce sens, le héros contemporain se voit conférer une identité précaire. Sorte de sous-héros mis devant l'impossibilité de prendre en charge le récit qu'il habite, il se dissout devant le constat que « l'être n'[est] possible qu'au moment de le considérer comme un avoir été¹¹⁹ ». Audet conclut en parlant de Rivages : « la réalité de cet homme ordinaire est ainsi issue de la

¹¹⁶René Audet, « Être parasité par les fictions des autres. Rôle et (im)pertinence du personnage de Gabriel Rivages dans la trilogie *1984* d'Éric Plamondon », *Temps zéro*, n° 9, [En ligne], URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1242> (Page consultée le 9 juin 2015), paragr. 2.

¹¹⁷*Ibid.*, paragr. 8.

¹¹⁸*Ibid.*, paragr. 21.

¹¹⁹*Ibid.*, paragr. 23.

négociation difficile des fictions qui le composent: le réel est de toutes parts parasité par la fiction¹²⁰ ».

Fiction de soi

Nous divergeons de cette vision du personnage de Rivages. La relation biographique qu'entretient ce personnage avec les trois figures culturelles américaines ne nous apparaît pas conduire à son affaiblissement en tant que personnage, mais témoigne d'une lucidité à l'égard de son entreprise, qu'il formule, entres autres, par un désengagement envers les faits et la vérité du réel au profit du récit :

Longtemps, il a cru que la réalité suffisait. Il a longtemps cru que les faits parlaient d'eux-mêmes. Si on s'en donne la peine, on finit par comprendre. On cherche, on s'informe, on se documente. On fait des liens et on tire des conclusions [...]. Puis, un jour, on se rend compte qu'on s'est trompé. Seul contre tous, on avait tort. Ce ne sont pas les faits qui donnent sens à la vie, c'est le récit des faits, la manière dont on les raconte. (*PS*, p. 150-151)

La mise en récit d'une individualité suppose que le biographe effectue des choix parmi la masse de détails que fournissent documents, témoignages ou archives. Que le biographe opte pour un récit fortement documenté ou commenté, ce récit nécessite un travail d'organisation. Cette reconstitution d'une personnalité implique donc de la part du biographe de faire acte de création :

Ce qui *témoigne* dans le geste biographique, c'est d'abord dans la fiction que le sujet élabore de l'autre, une présentation de ce qui le constitue lui-même. Notre modernité s'est édifiée depuis Rimbaud et Freud sur la conscience de l'altérité dans le sujet. Et le sujet lui-même se construit selon une ligne de

¹²⁰*Ibid.*, parag. 27. La conclusion d'Audet rejoint celle de plusieurs autres études qui interrogent des corpus contemporains semblables à la trilogie de Plamondon. Voir le numéro de *Tangence*, « Qui parle ? Enjeux théoriques et esthétiques de la narration indécidable dans le roman contemporain », n° 215, 2014, 141 p., qui s'inscrit dans cette mouvance, tout comme l'ouvrage collectif sous la direction de Frances Fortier et Andrée Mercier, *La transmission narrative Modalités du pacte romanesque contemporain*. Québec, Éditions Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2011, 366 p.

fiction, insiste Lacan. Or cette fiction de soi n'est pas indemne de médiations, de modèles¹²¹.

En ce sens, l'influence qu'exerce le récit de l'autre sur le récit intime de Rivages rend compte du fait que toute personnalité est une construction façonnée par divers éléments, particulièrement par les liens sociaux. La relation biographique que le personnage noue avec les trois mythes se pose comme le premier jalon d'une connaissance de soi et du monde. L'identité du personnage de Rivages est transmise de façon précaire, car, tandis qu'il se prête à l'exercice de peindre le moi d'un tiers, il y découvre l'instabilité. En conséquence, ce contact modifie sa perception de son moi. Le résultat de l'acte biographique importe alors moins que le procédé par lequel le biographe se confronte à la vie d'un autre. La fragmentation, la multiplication des instances narratives et des points de vue spécifiques à 1984 peuvent ainsi être interprétées comme cet envers du décor de la recherche. L'éparpillement des fragments et les jeux d'association thématique reproduisent le parcours de recherche du biographe qui, comme Italo Calvino, conçoit que « chaque vie est une encyclopédie, une bibliothèque, un échantillonnage de styles, où tout peut se mêler et se réorganiser de toutes les manières possibles¹²² ». Si le personnage de Rivages en vient à résoudre sa crise identitaire, c'est qu'il s'est engagé dans l'expérience subjective et critique d'une mise en récit d'autres individualités. Ce qui pourrait être qualifié de parasitage se rencontre dans l'expérience de lecture :

Ici aussi, c'est la *force de transposition* propre à la narrativité qui agit à travers la fiction. Sous chaque histoire vraisemblable qu'on me raconte, j'entends une petite voix me susurrer *De te fabula narratur* : quel que soit le nom du héros mis en scène (historique ou fictif), c'est de moi que parle le récit, c'est moi qui

¹²¹Dominique Viart, « Dis-moi *qui* te hante paradoxes du biographique », *op. cit.*, p. 17.

¹²²Italo Calvino, *Leçons américaines*, Paris, Gallimard, 1992, p. 193-194, cité par Nancy Murzilli, « La fiction ou l'expérimentation des possibles », *op. cit.*, p. 108.

pourrais me retrouver pris dans la situation où j'ai été brièvement immergé par personnage interposé¹²³.

À la recherche de l'autre, Rivages se trouve lui-même et exploite le pouvoir de la fiction pour inscrire son récit en marge des récits biographiques qu'il échafaude. Nancy Murzilli fait mention que la fiction ouvre à d'autres possibles :

La fiction littéraire a ceci de précieux qu'en mettant en scène dans des situations fictives des personnages, leurs réactions et leurs motifs, elle permet une sortie du réel et tend ainsi à le « possibiliser » en proposant d'autres perspectives sur les possibilités de l'existence. Ce déplacement de perspective offrant à l'esprit une diversion du réel, caractérise le fonctionnement cognitif de la fiction¹²⁴.

La trilogie de Plamondon offre cette sortie du réel pour concevoir un récit qui rend possible la parole de soi en dépit du tumulte des récits de l'autre et de l'histoire. Dans notre deuxième chapitre, nous tenterons ainsi d'aborder les stratégies par lesquelles la fragmentation de la trilogie poursuit cette entreprise de mise en récit d'une identité en nous concentrant sur le fonctionnement entre les parties et le tout, en examinant comment les stratégies d'écriture sont susceptibles d'opérer le croisement entre l'intime et le social.

¹²³Yves Citton, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁴Nancy Murzilli, « La vie comme un roman : *Sur la fiction littéraire et les expériences de pensée* », dans Catherine Grall et Marielle Macé (dir.), *La licorne. Revue de la langue et de littérature française*, n° 88 (Devant la fiction, dans le monde), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 237.

CHAPITRE II

LE RÉCIT À L'ÉPREUVE DU FRAGMENT

Elles [les images] s'évanouiront toutes d'un seul coup comme l'ont fait les millions d'images qui étaient derrière les fronts des grands-parents morts il y a un demi-siècle, des parents morts eux aussi. Des images où l'on figurait en gamine au milieu d'autres êtres déjà disparus avant qu'on soit né, de même que dans notre mémoire sont présents nos enfants petits aux côtés de nos parents et de nos camarades d'école. Et l'on sera un jour dans le souvenir de nos enfants au milieu de petits-enfants et de gens qui ne sont pas encore nés. Comme le désir sexuel, la mémoire ne s'arrête jamais. Elle apparie les morts aux vivants, les êtres réels aux imaginaires, le rêve à l'histoire¹²⁵.

Dans notre premier chapitre, nous avons brièvement fait le point sur l'état présent de la recherche biographique. Ce contexte nous amène à présent à interroger une forme

¹²⁵Annie Ernaux, *Les années*, Paris, Gallimard, « Folio », 2008, p. 15.

particulière qu'emprunte le biographique au sein du corpus contemporain, c'est-à-dire le recours aux fragments. Le fragmentaire se profile par le caractère hybride de la fiction biographique que nous avons préalablement commenté. Lorsque nous observons ce type de romans, nous pouvons convenir qu'il se construit à l'aide de fragments des genres fictionnel, biographique et historique :

La fiction biographique investit en effet plusieurs genres et plusieurs formes – romans, nouvelles, essai, voire poésie ou théâtre –, mais aussi plusieurs supports artistiques. Plus spécifiquement, elle se déploie dans un mouvement d'hésitation et de va-et-vient entre l'histoire et le discours sérieux d'une part, le roman et l'invention de l'autre. Cette transgression nettement assumée est d'ailleurs un critère d'identification de ce « genre possible », en rupture non seulement avec les certitudes de l'érudition positiviste, mais aussi avec l'ambition totalisante de la biographie romantique¹²⁶.

Dans *1984*, cette hétérogénéité se manifeste, entre autres, par le côtoiement de différents types de textes : poétique (poème), narratif (récit fictif, récit [auto]biographique), argumentatif (publicité) ou explicatif (liste, recette). Autant d'avenues dans lesquelles s'engage et se fragmente le récit. Dès lors, les fragments au sein de la fiction biographique se particularisent par « leur *agencement narratif* » :

Qui procède par touches et non dans la continuité restaurée d'une vie dont il faudrait enfile les moments comme perles à un collier. Privilégiant les biographèmes, elles [les fictions biographiques] concentrent en une anecdote toute la vie d'un homme [...]. La narration s'en trouve constamment brisée, fragmentée, déviée¹²⁷.

Le fragment n'est pas l'apanage de la fiction biographique puisque, de manière générale, le genre biographique apparaît aussi affecté par le fragment, comme le suggère Daniel Oster :

¹²⁶ Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha (dir.), *op. cit.*, p. 16.

¹²⁷ Dominique Viart, Bruno Vercier et Franck Évrard, *op. cit.*, p. 109-110.

Quant à la biographie ou à l'autobiographie, qui de toutes les formes du discours semblent les plus liées à la continuité de la narration, ne sont-elles pas toujours comme un montage de fragments biographiques qui marquent les étapes d'une vie, scandée d'épreuves exquises, de conversions bouleversantes, où se révèle fragmentairement un destin ?¹²⁸

Qu'il soit placé devant une masse de documents ou, au contraire, qu'il ait récolté seulement quelques miettes, l'auteur de biographie, et même d'autobiographie, se trouve face à un choix d'organisation. Dans ces conditions, il peut tendre à voiler la recherche sous-jacente à l'écriture de crainte de laisser transparaître la mise en ordre chronologique effectuée dans le récit d'une vie, tout comme il est susceptible de dévoiler les coulisses de son entreprise¹²⁹ en glosant les blancs laissés dans le texte ou les interrogations qu'a fait naître l'écriture. La question de l'agencement du biographique et les enjeux de la fragmentation apparaissent indispensables pour comprendre une existence dans la mesure où le texte (auto)biographique prétend reproduire le réel, le vivant. À ce propos, Daniel Madelénat affirme que : « la comparaison entre le vital et l'objet construit (le récit) révèle les opérations (filtrage, choix, transpositions) qui transforment le réel en conceptuel, la vie en narration¹³⁰. » L'écriture de Plamondon serait celle d'un auteur qui a choisi de tirer sur un fil dépassant et de découdre le récit. Le pêle-mêle des sources, des brouillons, des épisodes ou des contextualisations devient la matière à partir de laquelle le lecteur recompose le récit (auto)biographique et peut s'en imprégner pour entreprendre son propre récit.

¹²⁸Daniel Charles et Daniel Oster, « Fragment, littérature et musique », *Encyclopaedia Universalis* [En ligne], consulté le 10 février 2015, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/fragment-litterature-et-musique/>.

¹²⁹Daniel Madelénat détaille plusieurs modèles (le non-modèle, le modèle de la personnalité, le modèle réductionniste, etc.) qui fournissent une « solution logique, ou plus logiquement un cadre abstrait pour un éventail de solutions qui appréhendent et ordonnent la multiple complexité d'une vie. » *La biographie, op.cit.*, p. 120-130.

¹³⁰Daniel Madelénat, *ibid.*, p. 79.

Avant de nous avancer davantage dans l'observation du fonctionnement de la fragmentation au sein de la fiction biographique *1984* et de son influence sur le récit intime, une mise au point théorique s'impose pour déterminer ce que nous entendons par fragmentation. Tout comme le terme « intime », celui de « fragmentation » est escorté par une variété de termes connexes que sont « fragments » ou « fragmentaire ».

Fragmentation dans la fiction biographique

Le fragment, qui est une forme brève, « est défini comme le morceau d'une chose brisée, en éclats, et par extension le terme désigne une œuvre incomplète morcelée¹³¹. » Selon cette première définition, le fragment serait ce qui reste d'une œuvre perdue. Pour ce qui est de la trilogie, il convient de l'identifier à cette seconde interprétation : « œuvres volontairement fragmentaires, écrites de manière morcelée, qui ne visent ni la totalité ni la complétude¹³² », puisque le projet de Plamondon répond sans équivoque à un travail formel accompli par le truchement du fragment. De la sorte, nous sommes d'avis que le fragment dans *1984* fait advenir une réflexion sur la légitimité des récits en brisant la logique d'une pensée continue et unifiée. En ce sens, il est davantage question d'une poétique de la fragmentation que d'une écriture en fragments. Afin de clarifier cette distinction entre fragment et fragmentation, nous utiliserons ce dernier terme comme l'entend Caroline Proulx dans sa thèse, soit « [le] mouvement rupteur [qui] est à l'œuvre et délie ce qui cherche à se cloisonner dans un système fermé et autosuffisant¹³³ ». La fragmentation dans la trilogie sera ainsi envisagée comme moyen pour le biographe de faire fi d'un discours

¹³¹Alain Montandon, *Les formes brèves*, Paris, Hachette supérieur, 1992, p. 77.

¹³²*Ibid.*, p. 78.

¹³³Caroline Proulx, *Violence du réel et fragmentation chez Hubert Aquin et Marguerite Duras*, thèse, Université du Québec à Montréal, 2013, p. 15.

de vérité et d'exploiter à son compte les aléas du savoir dans la mesure où le fragment ne rend compte que partiellement d'une réalité. Françoise Susini-Anastopoulos relie ce phénomène aux retombées de la modernité et de ses crises :

crise de l'œuvre par caducité des notions d'achèvement et de complétude, crise de la totalité perçue comme impossible et décrétée monstrueuse et enfin crise de la généricité, qui a permis au fragment de se présenter, en s'écrivant en marge de la littérature ou tangentiellement par rapport à elle, comme une alternative plausible et stimulante à la désaffection des genres traditionnels, jusqu'à s'imposer comme la matrice même du Genre¹³⁴.

La fragmentation vacillerait donc entre la négation de la généricité et la revendication d'être le genre par excellence de la modernité. Outre ce double état, la fragmentation ouvre des brèches dans le récit afin, non pas d'y accueillir un savoir total, mais d'y faire dialoguer différents savoirs. Il s'agit désormais d'admettre cette fragmentation qu'Anne-Marie Clément décrit ainsi :

l'univers des connaissances est devenu si complexe, si vaste que la totalité du savoir n'est plus à notre portée. Le rêve encyclopédique, l'œuvre monumentale, ne sont plus possibles. Avec l'acquisition de nouveaux savoirs, un découpage de plus en plus précis s'opère, qui oblige à briser l'unité. Notre façon d'envisager le monde ne va pas sans tous ces morcellements; nous apprenons à composer avec des parcelles, nous soupçonnons la fragilité de ce qui se donne comme vérité, comme totalité; toute unité semble déjà posséder en germe la capacité de se fragmenter¹³⁵.

La fragmentation chez Plamondon amène à repenser la façon dont se construit un récit et, de ce fait, établit un renversement qui met à profit la fiction comme moyen d'appréhender le monde et soi-même en permettant une plus grande latitude sur le plan de la forme. Dans le cas particulier de la trilogie *1984*, la fragmentation devient l'esthétique même des trois

¹³⁴Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 2.

¹³⁵Anne-Marie Clément, *Avec les mots à propos des mots : pratique et théorie du fragment*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Rimouski, 1993, p. 81.

romans. Afin de circonscrire la façon dont la fragmentation travaille le texte, nous proposons en premier lieu de décrire le fonctionnement de la fragmentation dans *1984*.

La somme des parties, les parties et le tout

De manière à examiner la possibilité de dégager la relation qui unirait les parties aux parties et les parties à un tout potentiel, nous nous inspirons de la définition fournie par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy que Ginette Michaud reprend dans son analyse du fragment selon l'angle philosophique. À leur suite, nous retiendrons que :

la totalité fragmentaire [...] ne peut être située en aucun point : elle est simultanément dans le tout et dans chaque partie. Chaque fragment vaut pour lui-même et pour ce dont il se détache. La totalité, c'est le fragment lui-même dans son individualité achevée. C'est donc identiquement la totalité plurielle des fragments, qui ne compose pas un tout (sur mode, disons, mathématique), mais qui réplique le tout, le fragmentaire lui-même, en chaque fragment¹³⁶.

En premier lieu, le processus de fragmentation s'observe dans le projet même de la trilogie, car *1984* est le titre d'un ensemble qui se fragmente en trois tomes distincts que sont *Hongrie-Hollywood Express*, *Mayonnaise* et *Pomme S*. Le premier mouvement de rupture s'opère dans ce rapport entre trois parties qui se réunissent en un tout. Toutefois, il est essentiel de noter que cette relation confère une certaine autonomie à chacun des tomes de la trilogie, car chaque livre propose un récit complet, c'est-à-dire la biographie de Weissmuller, Brautigan ou Jobs. La rencontre des trois volumes n'est pas qu'une simple addition dont la somme, *1984*, pourrait être qualifiée d'œuvre totale, mais plutôt un ensemble autre où le sens est bonifié par l'interaction de chaque partie, interaction que le personnage de Rivages enclenche. Le chapitre « Mathématiques » dans *Pomme S* définit

¹³⁶Ginette Michaud, *Lire le fragment*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1989, p. 31.

avec humour le terme trilogie : « Qu'est-ce qu'une trilogie ? C'est la preuve par quatre que jamais deux sans trois. » (*PS*, p. 47.) Ce court chapitre combine les expressions « la preuve par neuf » et « jamais deux sans trois ». La première expression est traditionnellement employée en mathématique pour démontrer l'exactitude d'un calcul ou pour signifier une preuve irréfutable. Dans le cas présent, elle est altérée, car le chiffre quatre est substitué au chiffre neuf. Ce chiffre désigne le nombre de personnages dispersés dans la trilogie, soit Weissmuller, Brautigan, Jobs et Rivages. L'usage du quatre sert à reconnaître le caractère essentiel de Rivages qui lie les trois tomes en les orchestrant. La deuxième expression fait allusion au fonctionnement d'une trilogie, car après la publication de deux tomes, il est à supposer qu'un troisième paraîtra de façon à constituer une trilogie.

En second lieu, nous remarquons que les chapitres reproduisent à plus petite échelle la relation des parties au tout. Un tome se compose de multiples chapitres qui sont autonomes sur le plan du récit minimal. Le récit met alors en place deux niveaux de signification : la succession des chapitres assure la compréhension globale de chaque tome tandis que les correspondances (thématiques, stylistiques, formelles) entre certains chapitres ajoutent un sens complémentaire à l'ensemble. Cette structure de roman s'apparente à l'assemblage d'un recueil¹³⁷ de poésie, de nouvelles ou d'essais. D'ailleurs, la dissémination de poèmes dans les trois tomes rappelle cette esthétique qui doit conjuguer la variété des poèmes, objets littéraires clos, au projet d'ensemble qu'est le recueil. Il s'agit également d'un clin d'œil au style d'écriture adopté par Richard Brautigan¹³⁸, personnage

¹³⁷À ce sujet voir : Irène Langlet, *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, 336 p.

¹³⁸L'écriture de Brautigan se distingue par son humour, sa forme fragmentée, son goût pour la digression et l'hétéroclite, traits qui trouvent écho dans la trilogie *1984*.

principal de *Mayonnaise*, dont Rivages mentionne l'importance dans son appréciation de la poésie qu'il décrit comme « une poésie drôle, simple, d'une splendeur inouïe. Tout ce qui brille n'est pas or, mais les poèmes de Brautigan ont cette propriété qui attire les enfants. Ils possèdent cette lumière qui nous donne envie, depuis la naissance, de toucher tout ce qui brille. » (*M*, p. 58), ce qui crée un lien de filiation littéraire évident. Ces brèves remarques sur les parties et le tout mettent en lumière une forme d'écriture qui résiste à l'unification et tend à adopter un autre mode d'interaction. Par conséquent, la fragmentation demande à être examinée afin de saisir ses conséquences dans le processus de mise en récit d'une existence.

Discontinuité : réécrire et relire

Dans la plupart des cas, le roman qui a recours aux fragments récuse du même coup la totalité, la complétude et la continuité pour tirer parti de la discontinuité et de la brièveté qui instaurent un nouveau système de signification. La discontinuité est corrélative au fragment, car elle s'inscrit elle aussi dans un rapport de rupture à la Totalité, rupture dont Isabelle Chol nuance l'incidence sur le texte :

une pensée de la discontinuité, en tant que rupture, s'inscrit ainsi non pas seulement du côté de la négation, de l'impossible accès au sens, mais suppose encore un autre mode de construction de signification, symbolique ou analogique, opposant la pensée linéaire et continue, historique, à la « pensée sauvage » analogique¹³⁹.

Le fragment dans la trilogie *1984* n'emprunte donc pas un parcours continu où chaque fragment formerait « une succession de parties, inscrite dans une totalité¹⁴⁰ », mais fait

¹³⁹Isabelle Chol, « Avant-propos », *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 15.

¹⁴⁰*Ibid.*, p. 15.

appel à des réseaux de correspondances qui repensent la relation entre les parties. Cette discontinuité du fragment entraîne la reprise ou la mise en parallèle de certains faits ou thématiques¹⁴¹.

Le suicide : mourir à répétition

Parmi les événements qui portent la marque du discontinu dans la trilogie, le récit du suicide de Richard Brautigan fournit l'illustration d'un épisode savamment morcelé de manière à souligner la complexité de relater un événement dans son ensemble, mais aussi sa richesse interprétative. D'abord mentionné dans le chapitre « Évolution » d'*Hongrie-Hollywood Express*, le suicide de Brautigan y est résumé de façon minimale et se couple à diverses suppositions sur l'héliocentrisme, l'évolution, le déclin de l'humain, etc. :

Paraît que la Terre tourne, sur elle-même et autour du Soleil. Oui. Même que des gars ont brûlé vifs pour avoir dit ça. Paraîtrait même que l'univers est en expansion, que le Soleil va s'éteindre dans quelques milliards d'années et qu'au début, l'homme n'était qu'une infime petite algue. On dit que la couche d'ozone est trouée [...]. Moi, hier, j'ai lu un livre : *Tokyo-Montana Express*. Le gars qui l'a écrit, il s'appelait Richard Brautigan. Je dis s'appelait parce qu'en 1984 on l'a retrouvé mort dans sa maison en Californie avec, à côté de lui, un revolver. (*HHE*, p. 27)

L'usage du mode conditionnel « paraîtrait » et des modalisateurs d'incertitude « on dit que » et « il paraît que » signalent la complexité de ces phénomènes pour le narrateur. L'incapacité du narrateur à formuler ses observations comme des faits vérifiables et à avoir une perception transpersonnelle du monde met en évidence l'importance de l'empirisme dans le processus de connaissance. En effet, le narrateur est à même de relater dans un

¹⁴¹Robert Dion détaille davantage : « Si la redite et la répétition constituent des procédés fondateurs de ce qu'on pourrait appeler une économie générale de la ressemblance qui gouverne et fait avancer le texte, ce ne sont pas les seuls : le parallèle, la coïncidence, la convergence se révèlent également de puissants moteurs de la trilogie. » *Des fictions sans fiction ou le partage du réel*, op. cit., p. 131.

mode indicatif le décès du Brautigan, car il en est un lecteur. Cette discordance entre deux approches de l'Histoire désigne l'un des moyens par lesquels l'anonyme inscrit sa marque dans la trame historique, c'est-à-dire lorsqu'il peut se déclarer témoin sensible de celle-ci. Au reste, cette description renseigne implicitement sur le fait que l'écrivain s'est suicidé par la présence du revolver, symbole important dans la trilogie. Plus loin dans le roman, l'auteur revient sur cette mort volontaire en tentant d'imaginer les motivations : « Le matin du 4 octobre 1984, Richard Brautigan s'est levé en se disant : "Ça, c'est une journée à se tirer une balle dans la tête." Et vous savez ce qu'il a fait ? Il s'est tiré une balle dans la tête. » (*HHE*, p. 93) Le chapitre « Brautigan », ici cité, reprend le thème du suicide du chapitre « Évolution », mais emprunte pour l'aborder un positionnement autre où la causalité tourne à l'absurde. La lecture du chapitre crée une impression de redite, pourtant un décentrement a eu lieu : ce n'est plus un fait divers rapporté par un lecteur de Brautigan, c'est l'effort de combler un manque en inventant le déclencheur du suicide. Entre les deux passages, ce tome se concentre surtout sur Weissmuller, Rivages et leur époque. En interrompant l'histoire principale, l'intrusion de ces deux chapitres dans la trame du récit la fait dévier et dirige l'intention biographique du côté de Brautigan. Cela a évidemment une incidence sur la relation entre les chapitres du moment où le lien entre Brautigan et Weissmuller est mis en évidence : les deux hommes décèdent en 1984. Le suicide de Brautigan ne se définit plus comme un fragment isolé dans le récit, mais suggère une mise en parallèle du destin des deux hommes. Au reste, la présence de Brautigan dans un roman chapeauté d'un titre comparable à *Tokyo-Montana Express* constitue une allusion immanquable¹⁴².

¹⁴²D'ailleurs, Brautigan est un biographié qui génère de nombreuses relations intertextuelles au sein de la trilogie. Sa poésie est citée : « et avec chaque goutte / de pluie / l'océan / recommence à nouveau » (*M*, p. 57).

En périphérie du suicide de Brautigan

La reprise d'un épisode dans *1984* ne se cantonne pas uniquement à l'étendue d'un tome, mais se disperse sur l'ensemble de la trilogie. Brautigan est au cœur du deuxième tome et, en raison de sa fin tragique, la thématique du suicide s'y montre omniprésente à tel point que les termes « suicide » et « se suicider » apparaissent à trente reprises dans le texte. Cependant, le suicide n'est pas narré de front et il devient accessoire des récits qui se multiplient dans ce tome, tout en donnant un prétexte thématique pour la création de micro-récits (la lecture de Camus, le sept chanceux et Marilyn Monroe, le roman *Slaughterhouse-Five* de Kurt Vonnegut, Jr., etc.). Le traitement du suicide selon différentes perspectives (l'origine du suicide¹⁴³, les explications¹⁴⁴, les répercussions¹⁴⁵, etc.) l'emporte sur la description du geste en lui-même qui semble secondaire. Ainsi, le chapitre « Rien ne sert de courir » livre une lecture poétique du suicide, où l'humour noir est bien perceptible : « Dans son sang séché, / la tête est belle, / le corps a explosé. // Un lièvre mort sur la chaussée. // Dans son sang séché, / le corps est froid, / la tête est éclatée. // Un écrivain mort sur le plancher. » (*M*, p. 148) Dans le chapitre « Circa », le suicide est sous-jacent, car, sans nommer la cause de la mort de Brautigan, ce chapitre renseigne un peu plus sur son après-coup, c'est-à-dire la découverte de la dépouille, par le biais d'une explication étymologique du mot « circa » :

C'est pour cette raison qu'on écrit : Richard Brautigan (30 janvier 1935 – ca. 14 septembre 1984) est un écrivain américain [...]. Richard a été retrouvé le 25

pastichée : « Elle était là, devant moi, comme un fil, dénudée » (*HHE*, p. 36), sa prose se trouve en exergue de *Pomme S* : « Exprimant ainsi un besoin humain, j'ai toujours voulu écrire un livre qui s'achèverait sur le mot "mayonnaise" », tandis que les références et les allusions abondent dans les tomes qui ne lui sont pas directement dédiés : « C'est dans le premier numéro de la *Company* que Richard Brautigan publie son célèbre poème *All Watched Over by Machines of Loving Grace* » (*PS*, p. 110).

¹⁴³Chapitre 19 « Pourquoi t'as fait ça, Richard ? », *M*, p. 41-42, Chapitre 39 « Prémonition », *M*, p. 74.

¹⁴⁴Chapitre 96 « Mauvais pressentiment », *M*, p. 172-173, Chapitre 109 « Ronald Reagan », *M*, p. 194-195.

¹⁴⁵Chapitre 67 « Table des matières », *M*, p. 124-125, Chapitre 95 « C'est comme ça qu'il a appris qu'il était son père », *M*, p. 170-171.

octobre dans sa maison de Bolinas. Mais, en raison de l'état de putréfaction avancée de ses restes, le coroner a conclu que sa mort remontait à environ un mois ! (*M*, p. 154)

Cette association entre une donnée biographique et un élément de connaissance générale illustre bien le caractère digressif de l'écriture de Plamondon qui, comme le souligne Robert Dion, témoigne de la faculté d'invention de l'auteur :

[Plamondon] montre une vraie prédilection pour les anecdotes quasi apocryphes et les petits faits curieux difficilement vérifiables, lesquels représentent un terreau fertile pour l'établissement de parallèles insoupçonnés et incongrus et ne sollicitent pas tant la faculté d'invention qu'ils ne semblent la manifester naturellement¹⁴⁶.

Du revolver à la machine à écrire

Symbole du suicide de Brautigan, le revolver donne naissance à l'un de ces détours qu'emprunte Plamondon pour explorer de façon oblique un biographème. Au sein de ses romans, Plamondon ne fait pas que reconstituer la généalogie de ses personnages, il agit de même avec certains objets, parmi lesquels le revolver. L'histoire de celui-ci est étroitement liée à celles de la machine à coudre et de la machine à écrire, histoires que Plamondon enchevêtre dans quatre chapitres consécutifs de *Mayonnaise*, soit « Qwerty », « Isaac », « Eliphalet » et « IBM Selectric ». Au-delà de la connexion mécanique¹⁴⁷, la machine à écrire hériterait d'un caractère atavique de son ascendant revolver : « Quand on appuie sur une touche, on tire une lettre. Ça fait *tchac* ! Il y a là l'écho des détonations passées. Tous ces écrivains qui se sont suicidés, c'est à force de tirer toutes ces lettres comme des balles. Ils sont les victimes d'une lettre perdue. » (*M*, p. 90-91) Dès lors, le suicide par arme à feu de Brautigan trouve son ancrage dans cette coïncidence entre le récit

¹⁴⁶Robert Dion, *Des fictions sans fiction ou le partage du réel*, op. cit., p. 133.

¹⁴⁷« De la mécanique de la gâchette à l'aiguille mécanique, il n'y a qu'un pas [...]. De la mécanique de la machine à coudre, on va passer à celle de la machine à écrire. » (*M*, p. 90)

d'une vie et l'anecdote historique : « Cette nouvelle machine a été lancée en 1971. C'est ce modèle que Brautigan s'est procuré. Il a tapé sur cette machine jusqu'à sa mort, jusqu'à ce qu'il appuie sur la détente originelle, celle d'un revolver. » (*M*, p. 93) Le suicide de Brautigan, événement intime que l'on confinerait à l'espace biographique, s'introduit dans la trame même de l'Histoire par cette pensée analogique où la coïncidence devient un principe organisateur.

L'exemple du suicide de Brautigan renseigne sur le mode de relation qu'entretiennent les parties du texte : les chapitres se répondent, se complètent, se répètent sur un ton différent. Un épisode aussi signifiant que la fin d'une vie est susceptible d'être raconté selon divers points de vue et de favoriser les rapprochements avec d'autres faits ou thématiques. En somme, les biographèmes chez Plamondon sont générateurs d'une réécriture qui intervient sur la forme fragmentée du texte. La discontinuité conditionne la compréhension du texte, car chaque répétition ou mise en parallèle enrichit la lecture de nouveaux éléments qui donnent du relief au biographème. Lire le discontinu, et dans son prolongement le fragment, consisterait à faire sien un mode de lecture créatrice.

Le parcours du flâneur

Ginette Michaud avance « [qu']en questionnant radicalement les conditions de la lecture, le fragment engage le lecteur vers un déconditionnement, il l'oblige à reconnaître le pouvoir de la lecture, la lecture *comme* pouvoir. Les fragments mettent ainsi en place un nouveau modèle de lecture¹⁴⁸ ». Cette lecture du fragment influencerait la relation au savoir

¹⁴⁸Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 71.

du lecteur : « l'exigence fragmentaire indiquerait ainsi que le seul rapport du savoir au réel (et encore plus lorsqu'il se donne la forme du Savoir Absolu) se trouverait au plus près de la discontinuité elle-même ; il n'y aurait même rien à "connaître" dans les fragments que cette discontinuité¹⁴⁹ ». Pour Marcello Vitali-Rosati, la non-linéarité des fragments dans *1984* met en relation la discontinuité et la création d'un parcours de lecture : « passer d'un lien à l'autre, d'un clic à l'autre, détermine la production d'un parcours. Ce parcours n'existe pas avant d'être effectué : il n'y a pas un chemin à parcourir, mais une route à créer¹⁵⁰ ». Cette idée de parcours trouve une résonance dans la définition de musement chez Bertrand Gervais :

Le musement [...] est une errance de la pensée, une forme de flânerie de l'esprit, le jeu pur des associations qui s'engage quand un sujet se laisse aller au mouvement continu de sa pensée. [...] ce musement apparaît quand une figure séduit un sujet et se met à l'obséder. Muser, très précisément, c'est *se perdre dans la contemplation de figures*¹⁵¹.

L'entreprise de Rivages pourrait sans contredit être celle d'un flâneur fasciné par trois figures de créateurs marquées par la gloire et la déchéance, ce qu'il compare à la baleine blanche d'Achab dans *Moby Dick* :

On a tous sa baleine blanche. On cherche à atteindre et à comprendre quelque chose, mais ça nous dépasse. On sent que, si un jour on y arrive, ça peut faire mal. Mais faut y aller. C'est plus fort que nous. Il faut lâcher prise, faire le grand saut. Il faut plonger, partir à l'aventure. Il y a quelque chose là-bas qu'il faut posséder [...]. On a tous sa baleine blanche. On ne souhaite pas nécessairement se venger d'elle, quoique... On aimerait bien comprendre. On voudrait savoir pourquoi il faut aller chasser. On préférerait rester au port. On choisirait de tranquillement voir grandir ses enfants, de fumer sa pipe, rien d'autre. Mais le chant des baleines et celui des sirènes nous attirent. Seul Ulysse

¹⁴⁹*Ibid.*, p. 73.

¹⁵⁰Marcello Vitali-Rosati, « La littérature numérique existe-t-elle? », *Digital Studies/Le champ numérique*, 2014-2015 [En ligne], consulté le 28 septembre 2018, URL : http://www.digitalstudies.org/ojs/index.php/digital_studies/article/view/289/356].

¹⁵¹Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 18-19.

en réchappe en se faisant boucher les oreilles et attacher au mât de son navire.
L'homme du commun succombe. (PS, p. 146.)

Le récit biographique des trois figures se présente alors comme une entreprise au visée heuristique plutôt que biographique. La trajectoire suivie par Rivages pour comprendre les modalités d'une vie réussie chez ses trois figures l'emporte dans un monde de découvertes anecdotiques, historiques, scientifiques, culturelles. Cette accumulation d'informations devient indissociable du récit biographique, car sa construction va de pair avec cette exploration du monde. Ainsi, Plamondon réussit à créer un réseau d'associations étonnant, comme en témoigne le chapitre « Phytophthora » de *Mayonnaise* où, à partir de la Grande famine en Irlande, Plamondon retrace le parcours d'émigrants des ancêtres de Brautigan. Le narrateur conclut ce chapitre en illustrant comment il conçoit la relation entre le contexte et le biographique : « la vie souvent, ça ne tient pas à grand-chose. Pour Brautigan, ça tient à un parasite de la patate, le phytophthora » (M, p. 19). Le parasite de la patate constitue l'un des nombreux détails auxquels Plamondon s'arrête tout au long de la trilogie¹⁵². Là où on attendrait une description documentée d'un événement marquant, se rencontre un minuscule biographème lié à un enchaînement causal complexe¹⁵³. Ce traitement de l'épisode biographique modèle la construction entière du récit de vie et correspond à l'un des décentrement que Dominique Viart observe au sujet de la fiction biographique : « décentrement *heuristique* et *hiérarchique*, qui n'aborde jamais la figure concernée par ce

¹⁵²Nous y reviendrons plus loin dans ce chapitre.

¹⁵³Le chapitre « Sans le lac Michigan » de *Hongrie-Hollywood Express* est un autre exemple de cette liaison causale entre la grande et la petite histoire. Ce chapitre fait l'inventaire des conditions nécessaires (et hypothétiques) pour que Weissmuller devienne un mythe américain, et cela, en papillonnant d'un fait à un autre : « Sans le lac Michigan, Johnny Weissmuller n'aurait jamais gagné trois médailles d'or à Paris en 1924. Si un Métis et une Amérindienne n'avaient pas installé un comptoir commercial au bord du fabuleux lac au milieu de nulle de part, Johnny Weissmuller n'aurait pas remporté deux médailles d'or à Amsterdam en 1928. » (HHE, p. 61)

qu'elle a de plus identifié, mais par le détail incongru, le biographème inattendu¹⁵⁴ ». Le musement se fait d'autant plus sentir qu'aucun processus de sélection n'apparaît guider ces rencontres entre la grande et la petite histoire, autre que le vagabondage de l'esprit, ce qu'appuie le chapitre « Quel est le rapport » : « Le rapport, c'est que tous ces objets et tous ces gens font partie de la même histoire » (*PS*, p. 207). Par conséquent, le choix de s'intéresser à Weissmuller, à Brautigan et à Jobs, sous prétexte qu'ils soient tous liés par l'année 1984, est négligeable puisque l'intérêt réel demeure la possibilité de créer et d'articuler du sens, ce qu'autorise le fragment :

Il ne peut y avoir figure, en effet, que si un sujet identifie dans le monde un objet qu'il croit être chargé de signification. La figure ne se manifeste que dans cette révélation d'un sens à venir. De la même façon, elle ne se déploie que si le sujet dote ce signe de traits et d'un récit auquel il peut s'identifier et qu'il peut lui-même générer. La figure est le résultat d'une production sémiotique, d'une production imaginaire¹⁵⁵.

Le récit biographique se modèle à cette exigence par son effort à reconstituer le sens d'une vie et à faire revivre la figure du biographé ; néanmoins, le récit de *1984* est contrarié par la discontinuité qui marque le texte par l'association d'idées, la reprise et l'accumulation.

La brièveté : une écriture du raccourci

Le fragment est également soumis à une tension entre le bref et le long où s'oppose le fragment à l'accumulation des fragments, soit les chapitres et les tomes de la trilogie. En plus de cette apparente contradiction, le bref intervient de façon plus constitutive sur le texte par diverses stratégies d'écriture :

¹⁵⁴Dominique Viart, « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », dans Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha, *op. cit.*, p. 52.

¹⁵⁵Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, t. 1, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, p. 35.

Entre le court et le bref une distinction est à faire. Car le court est relatif à ce qui est plus long, plus prolixe, plus volumineux. Le vocabulaire français est à cet égard assez trompeur dans les emplois généralement communs des deux termes. La définition ne saurait, d'ailleurs, être quantitative, mais concerne des traits d'écriture spécifique visant une concision formelle, déterminée par des facteurs de condensation, de raccourci, d'économie spécifiques¹⁵⁶.

De fait, la forme brève affiche une prédilection pour l'ellipse, qui permet de contenir un récit en peu de mots. Plamondon recourt à maintes reprises à ce raccourci logique afin que chaque chapitre forme un récit minimal et autonome. La récurrence de la thématique de l'écriture, qui s'inscrit dans un processus de filiation élective entre Rivages et le biographié Brautigan, procure un échantillon intéressant de chapitres qui mettent en lumière la passion de l'écriture chez Rivages, mais aussi son rôle déterminant. En outre, ces chapitres fournissent des cas de figures de l'usage de l'ellipse chez Plamondon. Dans le tome *Mayonnaise*, le court poème « Envie d'en », hommage réitéré au style de Brautigan, se sert de l'absence du référent au pronom « en » pour faire ressortir la force de la lecture qui est à même d'identifier le signifié en l'absence du signifiant : « La plupart du temps, / je n'ai pas envie d'en parler, / j'ai simplement envie d'en écrire. » (*M*, p. 70) Ici, le poème est autotélique, le terme manquant serait « de la poésie » dans la mesure où le texte poétique porte sur l'écriture et se fait le reflet de son sujet en étant lui-même un produit de l'écriture. L'ellipse rend compte du plaisir de jouer avec les mots qu'encourage l'écriture. Plamondon élabore également des ellipses à plus grand déploiement, comme entre le chapitre « Paper mate 0,5 noir » de *Hongrie-Hollywood Express* et « Paper mate flair » de *Pomme S* qui fait un saut prodigieux dans l'espace du récit, soit un tome complet. Dans le premier chapitre,

¹⁵⁶Alain Montandon, *op. cit.*, p. 4.

le personnage, que l'on présume être Rivages, dresse la liste des contextes où il sent le besoin viscéral d'écrire :

Je ne sais pas pourquoi. J'ignore d'où ça me vient. Depuis l'adolescence, j'écris. J'ai ce putain de besoin d'écrire qui ne me quitte jamais. D'ailleurs, en ce moment, je suis à la terrasse d'un café, à boire une bière ; et j'écris [...]. Quand j'ai un souci, quand on me prend la tête, quand ma vie est un brumeux et dégoulinant novembre, je prends un stylo, ça remplace pour moi le suicide [...]. Jusqu'à cet instant où ça me serre sous le plexus solaire, où je recommence à avoir des migraines à répétition, où j'envoie chier tout le monde. Je sais alors qu'il est grand temps pour moi de me trouver une terrasse, de commander une bière et de sortir mon Paper Mate 0,5 noir. » (*HHE*, p. 154-155)

Dans cet extrait, l'écriture fait émerger un flux de pensées, propice à la divagation. Somme toute, les glissements du texte obéissent à un mouvement cyclique : d'abord dans le passage entre l'apparition de ce besoin et l'actualisation même du geste, puis dans la mise en relief des raisons pour lesquelles écrire, enfin dans le moment opportun pour le faire qui renseigne sur le point de départ de la situation d'écriture en cours. Malgré le caractère prolix de ce chapitre, la brièveté se révèle par l'emploi d'un style d'écriture proche de l'hypotaxe, qui agglutine et condense les nombreuses réflexions en une suite logique. Plus éloquent, le chapitre de *Pomme S* évoque implicitement ce précédent extrait :

Un jour, ils m'ont changé mon Paper Mate 0,5 pour un Paper Mate Flair M Nouveau Design, écriture nette et lumineuse, pointe feutre douce, existe en tailles fine (F), moyenne (M) et large (L) [...]. « Écriture nette et lumineuse » : je me suis dit que je n'avais rien à perdre. (*PS*, p. 206)

Dans le cas présent, l'analogie entre le style d'écriture et le tracé de l'écriture donne à penser que Rivages est parvenu à maîtriser son besoin d'écrire à travers son projet

biographique et à en faire un projet rédempteur¹⁵⁷, ce qu'indique l'usage des adjectifs mélioratifs « nette » et « lumineuse ». Entre le premier et le dernier tome, l'écriture changerait de statut¹⁵⁸ pour passer de passe-temps, de jeu d'esprit à un outil d'interprétation : « – Pourquoi t'écris ? – Pour comprendre. – Alors ? – Je ne comprends pas. – Écris plus fort ! » (*PS*, p. 193). La brièveté s'installe dans la structure même de la trilogie puisque, si *1984* développe divers fils conducteurs (la paternité, la lecture, l'enfance, etc.) qui s'entremêlent dans la trame du récit à l'intérieur d'un nombre restreint de chapitres, les stratégies d'écriture, comme l'ellipse, permettent de condenser une quantité importante d'informations dans un récit minimal et, par conséquent, de dire beaucoup en peu de mots. La sélection de ces informations participe également à une écriture brève, car, si le discontinu favorise la répétition et l'association thématique, le bref dans la trilogie *1984* concentre le fait historique ou biographique dans un détail ou un biographème.

Écriture miniaturiste

Au premier regard, l'entreprise biographique est étroitement liée à la brièveté, tiraillée entre deux gestions du détail biographique que Dominique Viart synthétise ainsi :

Deux gestions du détail donc, accumulative ou fascinée, mais aussi deux stratégies de la recherche qui le promeut, deux versions de l'enquête. Du côté quantitatif, l'illusion de pouvoir produire la vie comme une « somme », qu'il s'agisse du chaos de ses contradictions et revirements ou du puzzle idéal dans lequel chaque pièce prend sa place. Du côté de l'incertitude littéraire, cette conscience de l'étrangeté radicale, de l'incertain, qui engendre un improbable

¹⁵⁷Le chapitre final de la trilogie est sans équivoque sur ce point : « Il lui aura fallu trois destins pour apprendre que réussir sa vie n'est qu'une question d'histoire, n'est qu'une question de réussir à raconter une bonne histoire. [...] le propre de l'homme, c'est de raconter des histoires. Il était une fois... » (*PS*, p. 233.)

¹⁵⁸Cela coïncide avec le tome sur Brautigan. Nous pourrions avancer que cette exploration de la vie de l'écrivain est décisive pour cette appropriation de l'écriture. Ce qui ne fait pas l'objet de la présente étude.

mélange de supputations, de restitutions hasardeuses et documentées, traversées de soupçons inquiets et de rêveries enthousiastes¹⁵⁹.

Entre le goût de l'exhaustivité anglo-saxon et celui de l'interprétation à la française, le détail¹⁶⁰ se réfléchit à travers divers objets ou symboles qui font saillie dans le texte. La brièveté se localise également dans la primauté du biographème sur le biographique¹⁶¹. Le biographème, dont l'on doit la genèse à Barthes¹⁶², concorde assez justement avec les procédés d'écriture de Plamondon. Le détail ou le biographème n'appauvrissent pas le récit, mais en permettent une interprétation différente :

La brièveté se manifeste soit comme un travail de condensation (le résumé), soit comme travail de sélection (le morceau). Le résumé donne en quelques traits l'essentiel de la totalité d'une vie, respectant ainsi les balises habituelles du genre de la Vie. Dans le cas du morceau, le choix d'un ou de plusieurs fragments permet à l'écriture biographique de s'affranchir de cette totalité, en misant sur le morcelé et le fragmentaire comme nouveaux modes de significations¹⁶³.

La fragmentation dans *1984* installe le lecteur dans un va-et-vient entre la miniature et le colossal. À l'image de Brautigan qui pouvait faire tenir une tragédie grecque dans un dé à

¹⁵⁹ Dominique Viart, « Dis-moi *qui* te hante : paradoxes du biographique », *op. cit.*, p. 15-16.

¹⁶⁰ D'après Ginette Michaud, pour que le détail s'apparente au fragment « il aurait fallu que le détail ne renvoie plus à un tout dont il se serait détaché, mais plutôt à un autre détail » (*op. cit.*, p. 50). On remarque chez Plamondon que le détail oscille entre l'ambition de désigner un ensemble et l'incapacité à y parvenir.

¹⁶¹ Viart formule que : « le biographème alors résume la biographie. » (« Dis-moi *qui* te hante : paradoxes du biographique », *op. cit.*, p. 15.)

¹⁶² « Si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des « biographèmes », dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie trouée, en somme comme Proust a su écrire la sienne dans son œuvre, ou encore un film, à l'ancienne manière, duquel toute parole est absente et dont le flot d'images (*ce flumen orationis* en quoi consiste peut-être la « cochonnerie » de l'écriture) est entrecoupé, à la façon de hoquets salutaires, par le noir à peine écrit de l'intertitre, l'irruption désinvolte d'un *autre* signifiant : le manchon blanc de Sade, les pots de fleurs de Fourier, les yeux espagnols d'Ignace. » Roland Barthes, « Sade, Fourier, Loyola », dans *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Seuil, 2002 [1971], p. 716.

¹⁶³ Anne-Marie Clément et Caroline Dupont, « Les formes brèves du biographique : statut et fonction du détail dans les actualisations contemporaines du recueil de vies brèves », *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, sous la direction de Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink, Québec, Nota bene, 2007, p. 376-377.

coudre, la trilogie tente le pari de contenir l'Histoire d'une époque dans quelques détails et de comprendre la biographie de trois figures par quelques biographèmes.

C'est qu'il y a la séduction irrésistible qu'exerce le petit, le minuscule, le plaisir du microcosme, celui de trouver un monde dans une coquille de noix (pour Hamlet), un cabinet de cristal (pour Blake) ou dans le boudoir de la nouvelle Mélusine de Goethe. Bachelard soulignait justement dans sa *Poétique de l'espace* combien, dans l'univers de la miniature, les valeurs se condensaient et s'enrichissaient, et combien la miniature activait des valeurs profondes. « C'est le propre d'un grand artiste de savoir enfermer le tout dans un espace insignifiant » écrivait Sénèque dans ses *Lettres à Lucilius*¹⁶⁴.

Pour ce faire, plusieurs détails (la statue de la Liberté, la mayonnaise, la pomme, etc.) ponctuent les trois volumes afin de concentrer en un objet ou une personne les liens qui relient la grande et la petite histoire. Or, le détail faillit à fonctionner dans un rapport métonymique et à se faire le reflet d'un tout. Dominique Rabaté parle ainsi de « métonymie restreinte » :

Il s'agirait donc d'envisager ce que je nommerai une « métonymie restreinte ». en m'inspirant des thèses de Wittgenstein, qui souhaitait – on s'en souvient – qu'on ne parle pas de ce qu'on ne peut pas dire [...] je dirai plutôt : ce qu'on ne peut dire, il faut peut-être non pas le taire mais l'indiquer. La métonymie reste ainsi indispensable à ce mouvement qui tend vers le tout, qui déborde la partie – mais sans jamais s'y substituer, sans jamais outrepasser la conscience de la prétention qu'il y aurait à vouloir dire le tout¹⁶⁵.

À défaut de pouvoir représenter la totalité du réel, le détail chez Plamondon l'indique tout en faisant apparaître la manière par laquelle il entre en dialogue avec le biographique.

La statue de la Liberté : voyage dans le temps et l'espace

La statue de la Liberté est un symbole américain fort, profondément lié à la ville de New York. Cependant, ce n'est pas en regard de cette ville que Plamondon tire profit de ce

¹⁶⁴Alain Montandon, *op.cit.*, p. 13.

¹⁶⁵Dominique Rabaté, *Le chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, Éditions Corti, 2006, p. 54.

symbole, mais bien dans les nombreux déplacements entre les époques et dans l'espace qu'octroie cet objet. Ainsi, en s'attardant sur ce détail, l'auteur peut explorer diverses anecdotes situées à des pôles opposés. De l'Égypte¹⁶⁶ en passant par la France¹⁶⁷, la statue donne le pouls d'une époque marquée par la révolution industrielle et les évolutions techniques¹⁶⁸, sujet qui se déploie à travers les trois romans de Plamondon. Plus encore, cette statue devient témoin du passage du temps et permet d'opérer la transition vers le début du XX^e siècle par son étroite association à Ellis Island : « Entre 1892 et 1954, plus de douze millions d'immigrants sont passés par là. Dans l'ombre de la statue de la Liberté se trouve l'île Ellis¹⁶⁹ » (*HHE*, p. 59). Cet exemple révèle bien un des sens condensés dans la statue : elle représente les nombreuses vagues d'immigration que connaît l'Amérique. Aussi, ce détail rejaillit sur l'histoire intime de Weissmuller et permet de rattacher un de ses biographèmes à l'histoire mondiale et culturelle :

Le *S.S. Rotterdam* [qui transporte la famille Weissmuller en Amérique] est passé devant la Liberté éclairant le monde. Le poème gravé sur son socle est trop loin. Personne ne peut le lire. Des millions d'immigrés sont passés devant, mais combien ont lu les mots d'Emma Lazarus ? (*HHE*, p. 34.)

En conséquence de quoi, la miniaturisation du récit de vie à quelques biographèmes facilite cette connexion entre le biographique et l'historique, l'individuel et le collectif dans la mesure où la dissémination de biographèmes est vouée non pas à reconstruire la trajectoire

¹⁶⁶« En 1867, Bartholdi débarque chez le vice-roi d'Égypte, le khédivé Ismaïl Pacha. Il a un projet de phare pour le canal de Suez, que Lesseps est en train de creuser. » (*HHE*, p. 37)

¹⁶⁷« La France voulait offrir la statue de la Liberté à l'Amérique pour célébrer le centième anniversaire de la Déclaration d'indépendance. La statue aurait dû être livrée en 1876. La France avait dix ans de retard. » (*HHE*, p. 35)

¹⁶⁸Le chapitre « Gadget » est un bon exemple de cet intérêt pour le progrès technique, les inventions qui en découlent et leur impact sur le quotidien, dans le cas présent, par l'entrée dans l'usage du terme « gadget ».

¹⁶⁹Voir aussi le chapitre « JFK » de *Hongrie-Hollywood Express* au sujet de l'immigration en Amérique.

exacte et totale d'un individu, mais plutôt à en donner une représentation qui autorise l'identification.

Le numéro 73

Dans le fragment « Nadia portait le numéro 73 », le personnage de Rivages raconte un souvenir d'enfance marquant : « Je m'en souviendrai toujours. Mon père m'avait amené aux Jeux olympiques de Montréal. » (*M*, p. 48) De la sorte, lorsqu'il décrit la chorégraphie de gymnastique de l'athlète Nadia Comaneci qui passe à l'histoire sportive en raison de l'excellence de sa performance et de la note parfaite qu'elle obtient, il donne des marques de sa subjectivité : « le temps de sa chorégraphie, je n'ai pas respiré. C'était le sublime à l'état pur. » (*M*, p. 48) Une fois de plus, le souvenir d'enfance est couplé à un événement de l'histoire mondiale. Cet exemple affirme l'importance que prend le récit de l'enfance dans la formation du moi. Bien que le personnage de Rivages soit spectateur de ce moment majeur pour l'histoire du sport, l'usage de la conjonction tend à unir les destinées de la jeune athlète au sommet de sa gloire et du garçon ébranlé par la séparation de ses parents en les plaçant au même niveau : « ma mère venait de quitter la maison et Nadia portait le numéro 73. » (*M*, p. 49) Le biographème est réduit à sa plus simple expression, ce qui a pour effet de banaliser la portée des deux épisodes dans la vie des personnages. Cette euphémisation représente un moyen de diminuer la charge affective négative rattachée au départ de la mère en lui joignant celle, favorable, de l'exploit sportif. Cette association s'apparenterait à un mécanisme de défense comme le déplacement, l'attention étant mobilisée sur un détail négligeable de ce souvenir : le numéro de Nadia.

Ce fragment, comme tous les fragments de *1984*, est à rapprocher du minimalisme, autre forme de récit qui met à mal le récit canonique basé sur la cohérence et la complétude. Fieke Schoots¹⁷⁰ s'est attachée à décrire la notion de minimalisme comme procédé narratif qui se déclinerait selon trois niveaux : le minimalisme formel, le minimalisme stylistique et le minimalisme de contenu cognitif¹⁷¹. Aussi, l'écriture de Plamondon qui use souvent de l'asyndète est à associer au minimalisme stylistique qui fait l'économie de conjonction de subordination de façon à atténuer au sein du texte les rapports de causalité, de but, de concession, etc. Dans cet extrait, cette défaillance se perçoit dans la dernière phrase qui use d'une conjonction de coordination plutôt que de subordination, créant un effet de décalage qui accentue l'importance mémorielle de cette association. La relation de cause à effet est niée au profit d'un récit minimaliste qui témoigne que la connaissance de soi est variable. Chaque événement pouvant être exploré de multiples façons, ici par l'intermédiaire de l'histoire sportive, le récit devient un moyen pour fixer une part de l'identité sans pour autant lui conférer une finalité.

Le détail et le biographème inscrivent le récit de vie dans un réseau d'associations où se forme un espace de médiation entre l'intime et le social, moyen de réconcilier l'individu avec l'hétérogénéité du monde contemporain en y dégageant un interstice pour

¹⁷⁰« Passer en douce à la douane », *L'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam-Atlanta, Éditions Rodopi, coll. « Faux titre », 1997, 232 p.

¹⁷¹Frances Fortier et Andrée Mercier résument ainsi ces trois types de minimalisme : « il [le minimalisme formel] renvoie aussi bien au morcellement des textes en unités plus petites, à la surabondance de blancs et de subdivisions, qu'à la brièveté du texte lui-même. Le *minimalisme stylistique* peut agir tant sur la syntaxe, sur le lexique que sur l'organisation figurative du texte [...] Enfin, le *minimalisme du contenu cognitif* touche aux éléments du récit : l'intrigue, les personnages et le décor. » (« La narration du sensible dans le récit contemporain », dans René Audet et Andrée Mercier (dir.), *La littérature et ses enjeux narratifs. La narrativité contemporaine au Québec t. 1*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 177.)

le commun, le singulier. La célèbre formule d'Einstein sur la relativité restreinte est un exemple du processus d'écriture de Plamondon, qui réduit à un détail, ici l'équation $E = mc^2$, la structure de *1984*. Le résumé de la formule calque la manière dont les lieux, les vies et les époques dans *1984* se chevauchent et évoluent conjointement sous les yeux du lecteur : « Je n'arrive pas à croire que l'espace, la matière et le temps sont une seule et même chose. » (*M*, p. 161) La fragmentation donne corps à cette écriture où chaque chapitre entre en dialogue pour créer un récit pluriel.

À partir de ce survol des effets de la discontinuité et de la brièveté sur le récit, nous pouvons conclure que le récit fragmenté n'invite pas à être saisi comme porteur de connaissances totalisantes. La fragmentation agit comme générateur de récits alternatifs selon l'importance que l'on accorde aux détails, aux biographèmes, aux ellipses et aux variations combinatoires des chapitres. Ainsi, la fragmentation encourage à la recherche de sens et au travail d'interprétation, sans pour autant prétendre procurer une connaissance véridique sur l'identité des biographiés et du biographe ou sur le contexte historique qu'elle module. Dès lors, la fragmentation a pour fonction d'éveiller à la pluralité du récit et de fournir une connaissance pratique du récit par l'effet déconditionnant qu'entraîne la lecture des fragments. Il ressort avec évidence que la fragmentation confronte le lecteur à un récit où le sens est à construire, l'autorisant à devenir lui-même créateur du texte.

Cette connaissance pratique intervient dans l'organisation de la mémoire d'un individu, car le récit d'une identité se situe à la croisée d'un vécu passé, présent et à venir. Le dernier

chapitre sera l'occasion de mettre en relief la façon dont se met en scène la mémoire par le biais du traitement du temps et de l'espace.

CHAPITRE III

LES MÉMOIRES DU RÉCIT

*Certains d'entre eux laissèrent
un nom qu'on cite encore avec
éloges.*

*D'autres n'ont laissé aucun
souvenir et ont disparu comme
s'ils n'avaient pas existé. Ils
sont comme n'ayant jamais été,
et de même leurs enfants après
eux¹⁷².*

Les fictions biographiques font advenir diverses modulations de la prise en charge du récit de soi et de l'autre. L'instabilité de la transmission narrative, le brouillage de la relation entre le biographe et son sujet ou encore la dilution des topoï biographiques dans des récits mineurs témoignent des déplacements apportés aux récits intimes à l'ère contemporaine. Le trait rétrospectif, fondamental du biographique, ne ressort pas indemne de ces mutations. À ce sujet, le traitement de la temporalité dans les romans contemporains,

¹⁷²L'Ecclésiastique, 44 : 8-9.

qu'ils appartiennent ou non à l'étiquette mouvante des fictions biographiques, connaît un essor dans les travaux de plusieurs chercheurs¹⁷³ au cours des dernières décennies. De surcroît, ce rapport au temps entraîne dans son sillage la question de la mémoire. Les modalités par lesquelles le récit se ferait « le dépositaire et la manifestation culturelle par excellence¹⁷⁴ » de la mémoire, tout comme l'inventaire des défaillances de cette mémoire permettent de circonscrire ce que retient le personnage romanesque du passé, comment il l'agence à son présent tout en se projetant dans le futur.

La trilogie *1984* ne fait pas exception puisque le temps et la mémoire y tiennent une place de choix. Le titre qui rassemble les trois tomes est symptomatique de cette influence. L'assignation du millésime *1984* à la trilogie annonce le caractère temporel que revêtent ces romans. De fait, Plamondon multiplie les marqueurs temporels (datations, âges, intervalles de temps) dans les chapitres de ses livres, renforçant la configuration rétrospective du récit. Il s'agit à présent de considérer les procédés que met en place l'auteur pour aménager un récit détenteur d'une mémoire individuelle et collective¹⁷⁵. Nous déjà avons dénombré diverses stratégies d'écriture (discontinuité, brièveté) où la fragmentation travaille le récit afin de repenser l'écriture de soi et de trouver de nouvelles voies pour exprimer la subjectivité. Ce mode d'écriture est-il compatible avec un récit qui se voudrait dépositaire

¹⁷³On retiendra les travaux d'Isabelle Daunais, *Les grandes disparitions. Essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2008, 127 p., Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, 234 p., Daniel Letendre, *Pratiques du présent. Le récit français contemporain et la construction narrative du temps*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2018, 274 p. Alors qu'en France, on notera les recherches de François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2003, 272 p., Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, vol. 1 ; 1986, vol. 2 ; 1992, vol. 3 ou encore Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1991, 3 volumes.

¹⁷⁴Dominique Viart, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », *Revue des Lettres Modernes*, Série « Écritures contemporaines I. Mémoires du récit », Caen, Minard, 1998, p. 3.

¹⁷⁵À ce sujet, voir Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, 295 p.

de la mémoire? Nous articulons notre réflexion autour de trois axes. D'abord, nous proposons un survol de notre conception de la mise en scène de la mémoire dans la trilogie, puis nous décrivons le fonctionnement du temps et de l'espace au sein des trois romans, enfin nous analysons les rapports entre l'écriture (auto)biographique et la mémoire.

Ce que retient le contemporain : les mémoires

L'article de Dominique Viart est un point de départ tout indiqué pour définir les modes de présence de la mémoire dans les récits contemporains :

Toutes [les études de l'ouvrage] constatent à quel point une telle reviviscence des formes narratives a partie liée à la mémoire, que le récit soit une forme dont on se souvient et avec laquelle on joue pour élaborer des œuvres nouvelles qui ne se refusent plus le plaisir de raconter (mémoire du récit), que la prise en charge d'une mémoire pressante impose le recours au récit pour se mettre en forme (récits de mémoire), ou encore que le désarroi d'une période en mal de références pousse les écrivains à chercher à partir des récits reçus à édifier quelque chose comme un état présent de notre savoir et de notre situation (mémoire de récits). Ces trois perspectives ne sont du reste nullement exclusives l'une de l'autre bien au contraire¹⁷⁶.

On conviendra que Plamondon allie ces trois perspectives à des intensités variables au sein de *1984*. Il suffit de penser à tous les éclats d'histoire qui peuplent la trilogie et qui, malgré la forme brève et dispersée qu'ils empruntent, renouent avec le récit¹⁷⁷ (« mémoire du récit »). En particulier, l'incipit de *Pomme S* qui récupère la formule d'introduction canonique du conte et réduit la vie de Jobs à sa plus simple expression : « Il était une fois en Amérique un enfant adopté devenu milliardaire. » (*PS*, p. 9) De même, cette amorce

¹⁷⁶Dominique Viart, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », *op. cit.*, p. 6-7.

¹⁷⁷Dans cet ordre d'idées, le dernier chapitre de la trilogie fait un plaidoyer en faveur du récit : « que pour être heureux il faut inventer sa vie, et que la seule façon de l'inventer, c'est de la raconter [...] le propre de l'homme, c'est de raconter des histoires. Il était une fois... » (*PS*, p. 233).

renferme un topos romanesque, à savoir la quête de gloire d'un orphelin. Bien qu'il se fasse bref, le récit sert la trilogie en mettant en forme les souvenirs personnels du biographe et les articule à ceux des biographiés (« récits de mémoire ») comme l'illustre cet extrait où Rivages relate la fragilité ressentie face à son nouveau statut de père :

Après trois jours à la maternité, on rentre chez nous. On signe les papiers au bureau des sorties. Trois kilos et quelques grammes emmitouflés qu'on ramène à la maison [...]. Au milieu du trafic, avec mon fils de trois jours à l'arrière, je n'en mène pas large. (*PS*, p. 91)

La paternité de Rivages marque avec plus d'insistance le troisième tome de la série qui met en relief le caractère fugace de ces instants : « Hier, mon fils n'arrivait pas à dire "papa". Ce matin il dit : "Papa, passe-moi la boîte de céréales s'il te plaît." Hier, il ne pouvait pas tenir un crayon entre ses doigts. Ce matin il dessine des vagues bleues sur une feuille blanche. » (*PS*, p. 141) Ce temps fugitif explique la nécessité de consigner ces souvenirs, le récit devenant le gardien de la mémoire. De plus, on remarque la présence d'une « mémoire des récits », notamment dans les passages fortement référentiels et intertextuels qui s'intéressent à des produits culturels (littérature, cinéma, publicité, etc.) :

Gabriel Rivages découvre la littérature grâce au surréalisme. À vingt-trois ans, il tombe sur le *Manifeste* d'André Breton. Il y fait la rencontre du comte de Lautréamont. Plongé dans *Les chants de Maldoror*, Rivages n'a jamais ressenti un texte de manière aussi puissante, aussi physique [...]. C'est quelque chose comme la scène du rasoir tranchant l'œil au début d'*Un chien andalou*. (*PS*, p. 11)

De toute évidence, les romans de Plamondon donnent des preuves d'un caractère mémoriel. Il importe de déterminer plus précisément comment cette mémoire se met en scène. Pour ce faire, nous adapterons la définition de « roman de mémoire » développée par Marion Kühn :

Dans ce qui suit, le terme englobant « roman de mémoire » sera utilisé afin de désigner des romans actuels issus des trois littératures [québécoise, allemande et française] qui mettent en scène un processus de remémoration ou une tentative de restitution du passé. Ce faisant, les « romans de mémoire » explorent la relation entre passé et présent en mettant l'accent sur les enjeux identitaires d'une telle appropriation du passé, laquelle se caractérise par une subjectivité et une sélectivité associées à l'adaptation aux besoins actuels du sujet remémorant¹⁷⁸.

Dans son étude, Kühn aborde les enjeux de ces « romans de mémoire » par le prisme de la narration indécidable qui interfère sur le travail mémoriel. D'ailleurs, la gestion de la mémoire au sein de son corpus correspond à une remarque qu'émet Viart à propos des œuvres contemporaines :

Or ces témoignages, la génération actuelle ne peut les avancer que par la médiation de récits reçus ou reconstitués. Ce faisant, elle se confronte avec la difficulté même des récits, leur invérifiabilité, leur subjectivité, leurs déformations, auxquelles s'ajoute la variabilité de sa propre réception. Vicissitudes de la mémoire et vicissitudes des récits se mêlent indissolublement dans la prose narrative qui tente aujourd'hui d'en rendre compte¹⁷⁹.

Dans le cas de Plamondon, nous avons fait état de l'instabilité narrative qui influe sur la transmission d'un récit qui ne parvient pas à se fédérer sous l'autorité d'un narrateur fixe. Pourtant, la variation de narrateurs et de focalisations ne semble pas porter atteinte à la construction mémorielle, il s'agirait plutôt de la pluralité des récits (vie des biographiés, vie du biographe et anecdotes historiques) qui génère un trop plein d'informations. Que faire de cette matière qui semble excéder la capacité de conservation de la mémoire ? Pour

¹⁷⁸Marion Kühn, « Des voix du silence. Variations de la narration indécidable dans le roman de mémoire contemporain », dans Andrée Mercier et Marion Kühn, *Tangence*, n°105 (Qui parle ? Enjeux théoriques et esthétiques de la narration indécidable dans le roman contemporain) 2014, p. 31-54.

¹⁷⁹Dominique Viart, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », *op. cit.*, p. 14.

faire écho au titre du dernier tome *Pomme S*¹⁸⁰, il n'est pas vain de se demander ce que tente de sauvegarder la trilogie et contre quelle perte ou quelle disparition elle lutte.

La mise en scène de la mémoire

Pour répondre à cette interrogation, nous nous autorisons un léger détour afin de mettre en parallèle ces romans avec une œuvre cinématographique majeure qui fait elle aussi usage de la fiction biographique, c'est-à-dire *Citizen Kane*¹⁸¹. Le film d'Orson Welles est mené comme une enquête afin d'élucider le sens des dernières paroles du magnat de la presse Charles Foster Kane et s'appuierait ainsi :

[sur] l'hypothèse – illusoire ? – d'un principe secret, d'une énigme [le sens de « rosebud »], d'un motif souterrain qui permettrait de saisir l'essence du personnage, et ce, faisant, réfléchi[t] aussi au statut de la fiction, à sa possible réduction à une interprétation univoque¹⁸².

Le film signale les écueils croisés pour répondre à l'injonction du journaliste qui souhaite singulariser le compte rendu télévisuel créé pour souligner le décès de Kane: « It isn't enough to tell us what a man did. You've got to tell us who he was¹⁸³. » À cet égard, 1984 récuse l'hypothèse d'une clé interprétative concentrée dans un motif qui permettrait de comprendre la vie d'un autre, d'en cerner l'identité. Ce qui est mobilisé par ces romans,

¹⁸⁰Ce titre fait allusion au raccourci-clavier des ordinateurs Apple utilisé pour sauvegarder un document.

¹⁸¹On consultera à profit le pertinent article de Julie Wolkenstein, « " Rosebud " : le motif du secret dans la fiction biographique chez Welles et Davies », Recherches & Travaux [En ligne], n° 68, 2006, mis en ligne le 06 novembre 2008, consulté le 03 octobre 2016. URL : <http://recherchestravaux.revues.org/138> qui associe le film de Welles au roman *Un homme remarquable* de Robertston Davies en regard des stratégies interprétatives pour comprendre la vie d'une altérité : « Toutes deux se présentent comme une enquête, une investigation, recourent au genre biographique sous une forme problématique, donnant à voir, non le résultat du travail du biographe, mais les difficultés qu'il rencontre dans la mise en œuvre des sources, les limites et les contradictions de son travail préparatoire, ses déficiences, son impuissance » (p. 110). Nous trouvons une résonance de ces traits dans notre corpus d'étude.

¹⁸²*Ibid.* p. 110.

¹⁸³« Ce n'est pas suffisant de raconter ce qu'un homme a fait. Vous devez nous raconter qui il a été » (Orson Welles, *Citizen Kane*, 1941, nous traduisons.)

c'est l'acte même de raconter. Le contenu de la mémoire entre moins en ligne de compte que le travail de restitution de cette mémoire qui se transpose par le récit de l'Autre, de soi et de l'Histoire qui les entoure. À la lumière de ce qui précède, les propos de Daniel Letendre, qui présente la pensée de Paul Ricoeur, constituent une synthèse juste des effets du récit :

La mise en récit non seulement lui [l'être humain] donne l'illusion d'avoir une emprise, par l'ordonnancement des événements qui forment son vécu, sur son sentiment du temps, mais elle s'avère aussi la seule manière de devenir un individu. Raconter une histoire, c'est à la fois dire ce qui fut et ce qui est, mais encore *qui* le dit¹⁸⁴.

La mise en scène de la remémoration dans *1984* correspond à cette ambition de prendre en charge les souvenirs intimes de Rivages afin de les confronter à la représentation de l'existence de ses biographiés et d'inscrire ses moments personnels en marge d'épisodes historiques avec lesquels ils entrent en résonance. Le personnage de Rivages, situé en mode mineur comparativement aux trois biographiés, peut trouver sa rédemption identitaire par ce geste de mise en ordre de sa mémoire par le récit. Par conséquent, nous observons divers processus qui introduisent cette restitution du passé dans la trame du récit. De même, ces réminiscences font confluer l'Histoire et la vie des biographiés.

Je me souviens : la mémoire créatrice de rencontres

L'un des moyens de manifester le souvenir coïncide précisément avec l'utilisation de l'expression « je me souviens » et de ses variantes que le personnage de Rivages utilise à quelques reprises au cours des trois tomes. On notera en vrac : « je me souviens très bien

¹⁸⁴Daniel Letendre, *Pratiques du présent. Le récit français contemporain et la construction narrative du temps*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2018, p. 13.

de la seule gifle de mon père » (*HHE*, p. 100), événement qu'il met en comparaison avec la violence familiale vécue chez les Weissmuller; « je m'en souviendrai toujours » (*M*, p. 48), épisode qui relie le souvenir de la performance olympique de Nadia Comaneci à la séparation de ses parents; « il n'en garde pas un grand souvenir » (*M*, p. 55), extrait où le narrateur allie la première lecture de Brautigan à une relation amoureuse ou encore « un de mes plus beaux souvenirs d'enfance » (*PS*, p. 138), évocation d'un été de jeunesse et de l'éveil de la curiosité. Ces déclencheurs du souvenir, qu'il soit ou non pris en charge par Rivages, ne cantonnent pas la réminiscence à la seule trame intime, mais la fait dialoguer avec le récit des biographiés ou de l'Histoire. Dans *Hongrie-Hollywood Express*, la culture livresque de Rivages, que l'on peut associer à une méthode pour conserver en mémoire l'histoire littéraire, cède le pas à un souvenir amoureux qui est rappelé à l'esprit par l'association entre le prénom Armelle et celui du traducteur de Melville, ainsi que par le commentaire sur la traduction d'un passage biblique de *Moby Dick* :

Ça me rappelle Armelle, qui avait fait le voyage de Paris à Montréal pour étudier à l'UQAM. C'est là que je l'ai connue. Elle avait la peau douce du papier bible. Je me souviens de ses seins. Ils étaient très beaux, comme en équilibre. Des seins magnifiques, comme en suspension. Quand je lui ai retiré sa robe, on aurait dit qu'ils appelaient mes mains, et Dieu vit que cela était bon (*HHE*, p. 44-45).

La mémoire agit donc comme le dépositaire des sensations passées, qu'elles soient tactiles, visuelles, auditives, etc. Semblablement à l'expression « je me souviens », les verbes du senti (voir, écouter, regarder) font jaillir la mémoire dans le récit. Dans le chapitre « Playboy » de *Mayonnaise*, l'interview de Brautigan dans *Playboy* devient secondaire. Le souvenir juvénile des premiers émois sexuels à la vue des playmates et la longue

description de ces images érotiques supplantent le possible récit d'un épisode de légitimation culturelle pour Brautigan :

Il revoit les piles de magazines cachées en haut d'une étagère au sous-sol [...] Quand ses copains viennent à la maison, on descend à la cave pour mater ces blondes lisses et bronzées [...] Qu'est-ce qu'on a pu voir comme culs, comme vagins et comme seins ! De tous les styles, dans toutes les positions, sous tous les décors. On a quand même grandi avec ça dans la tête [...] Tout ça pour dire que le jour où Brautigan a droit à une page complète dans le numéro de novembre 1970 de *Playboy*, c'est la consécration. (*M*, p. 94-95)

Cet entrelacement du singulier et du collectif, de l'anonyme et du connu par la mémoire témoigne de la part de créativité que le récit mémoriel fait naître¹⁸⁵. Cette restitution du passé engage le processus identitaire comme le mentionne Georges Gusdorf :

L'homme qui se raconte, nous l'avons vu, s'attache à mettre en lumière une certaine image de lui-même dont il recherche dans la masse de son passé les affirmations les plus caractéristiques. Il se recrée donc lui-même à la mesure de ses préoccupations actuelles. En sorte que, à chaque époque de notre vie, nous présenterons d'une manière différente les souvenirs des époques qui l'ont précédée¹⁸⁶.

Absorbé par son rôle de biographe qui scrute des faits passés chez les autres, Rivages en vient à s'immiscer dans le récit biographique et historique qu'il érige. Dès lors, ses souvenirs sont élaborés à partir de cette position de biographe, ils sont enclins à surgir par la médiation de ce récit extérieur à lui. Rivages, qui est à maintes reprises accablé par l'ennui¹⁸⁷, trouve sa planche de salut dans la possibilité de se raconter. Son identité n'est

¹⁸⁵ Viart qualifie de remontée du sens « cet entrelacement constant de la part fictive et personnelle avec une part plus savante, qui confine parfois à l'érudition et où la manière intertextuelle est omniprésente. Le sens du récit conjugue ici fiction, savoir et mémoire, avec une volonté manifeste de désenfourir les choses » (« Mémoires du récit. Question à la modernité », *op. cit.*, p. 24-25).

¹⁸⁶ Georges Gusdorf, *Mémoire et personne*, t. 1 : « La mémoire concrète », Paris, Presses universitaires de France, 1951, p.273-274.

¹⁸⁷ Spécifiquement lorsqu'il est question de sa vie professionnelle : « Je dessine un carré dans le coin gauche de la feuille [...] la réunion départementale dure depuis quarante-cinq minutes [...]. Le mur est gris. La moquette est grise. Les structures du mobilier sont grises [...]. On me demande ce que j'en pense. Je ne sais pas de quoi il est question. Je réponds que je suis tout à fait d'accord. J'ai envie de pisser. » (*HHE*, p. 56-57)

pas figée et peut se structurer positivement grâce à son exercice biographique qui favorise un retour réflexif. Cette position est néanmoins source de tensions, car la relation entre biographe et biographié provoque diverses oscillations : « La connaissance de soi fournit l'évidente source de celle d'autrui (non sans quelque cercle pervers : le biographe doit se connaître avant de connaître les autres ; or il connaît les autres pour se connaître lui-même¹⁸⁸) ». La fragmentation de *1984* mime ces va-et-vient entre l'autre et soi-même par lequel un processus d'écriture fait jour.

Les temps du récit

La mise en scène de la mémoire implique également une expérience du temps pour le sujet remémorant. De fait, le temps de la remémoration n'est pas exclusivement passé comme Gusdorf l'illustre :

La mémoire est le retour du présent comme passé. Forme singulière de l'existence personnelle, réalité nouvelle que l'homme apporte avec lui et qui constitue l'un des aspects les plus caractéristiques de sa condition. Nous ne vivons pas au présent seulement. Nous vivons au passé, nous vivons au futur¹⁸⁹.

De cette manière, le roman de mémoire confie au récit l'épineuse gestion de la relation entre le présent et le passé. À cet égard, Philippe Gasparini avance « [qu'] un récit mémoriel se développe normalement selon deux axes : un axe de régression-progression qui est le temps remémoré, le temps du récit au passé ; et un axe, ou un point, un moment, dans

ou encore « Je suis arrivé au bureau vers 9h30. J'ai dit bonjour à mes collègues. L'ordinateur allumé, j'ai tapé mon mot de passe : faitchier100% [...]. C'est un fulgurant début de journée des plus ordinaires. Je vais avoir lentement envie d'aller lire mes e-mails personnels. Grâce à YouTube et à Wikipédia, je vais gagner un peu de temps perdu. » (*M*, p. 108).

¹⁸⁸Daniel Madelénat, *La biographie*, op. cit., p. 96.

¹⁸⁹Georges Gusdorf, *Mémoire et personne*, t. 1 : « La mémoire concrète », Paris, Presses universitaires de France, 1951, p. 46.

lequel s'exerce l'activité d'énonciation¹⁹⁰ ». Dans le cas de la trilogie *1984*, il est malaisé d'assigner l'énonciation à un espace de temps précis à partir duquel s'articulerait la restitution du passé. Cette situation s'explique en partie par l'absence « d'une sorte de degré zéro qui serait un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire¹⁹¹ ». Effectivement, la référence temporelle à un début et à une fin de l'histoire est plus ou moins explicite dans la trilogie. Cela a des retombées sur le récit : la succession des chapitres ne se structure pas en accord avec un ordre chronologique, l'ellipse et l'analepse ont préséance à des échelles en général étendues. De plus, l'usage du présent, autant sur le plan du discours que de l'histoire¹⁹², complique l'examen des rapports entre présent et passé. La trilogie *1984* construit donc un rapport problématique à l'expérience du temps qui s'exprime notamment par une mise au présent du passé et une impression de simultanéité.

Le passé : la mise au présent

Le récit contemporain s'inscrit dans une temporalité qui est source de tensions. Dans le cas du traitement temporel de la trilogie *1984*, nous partageons la vision de Letendre qui nuance la position selon laquelle le récit contemporain serait assujéti au présent :

Pourtant, en constatant l'importance du passé dans le récit contemporain, l'inquiétude manifeste des personnages lorsqu'ils songent à l'avenir et leur inconfort dans un présent aux habitudes et au langage standardisés, il est difficile de se résoudre à une lecture présentiste du récit actuel. Il semble en effet que le régime de temporalité qui y est mis en place est beaucoup plus

¹⁹⁰Philippe Gasparini, *op.cit.*, p. 185.

¹⁹¹Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 79.

¹⁹²Nous faisons référence aux deux plans d'énonciations qu'Émile Benveniste propose dans « Les relations de temps dans le verbe français » [1959], *Problèmes de linguistique générale*, Paris Gallimard, 2004, p. 237-250. Rappelons que l'emploi du présent serait exclu de l'énonciation historique. Concernant l'utilisation du présent dans le récit contemporain, Daniel Letendre avance que « narrer un événement au présent, c'est le décrire et non en faire le récit. Cela tient donc davantage du discours que de la narration » (Daniel Letendre, *op. cit.*, p. 42).

complexe, et son recours au passé beaucoup moins utilitariste que pour le présentisme d'Hartog, et bien moins restitutif que ce qu'en dit Viart. S'il faut convenir avec Lukács que le roman témoigne de ce qui a disparu, force est d'admettre que le récit contemporain tend à combler non pas la béance laissée dans le présent par le retrait du passé, mais plutôt la disparition du présent lui-même en tant que catégorie temporelle appartenant à la durée et pouvant faire l'objet d'une pratique, être vécue et énoncée.¹⁹³

Dans le cas de Rivages, la prise en charge des récits du passé le rend à même d'acquérir un savoir-faire narratif afin de pouvoir exister dans le présent et de se projeter dans l'avenir.

À maintes reprises, le regard en amont se réalise à l'imparfait et se conforme à l'axe régression-progression suggéré par Gasparini. Dans le chapitre « Carnage », Rivages relate un événement qui se produit alors qu'il a douze ans : « C'était l'été, il faisait beau et j'étais un chasseur guettant sa proie » (*HHE*, p. 80), pour ensuite revenir dans un présent au contour imprécis par l'utilisation d'un déictique : « Aujourd'hui, je suis serveur dans un resto branché de Montréal » (*HHE*, p. 80). En règle générale, l'usage de l'imparfait est mis à profit lorsque Rivages, adulte, décrit des souvenirs de jeunesse : « Quand j'étais petit, mon meilleur ami, c'était mon cousin Luc » (*HHE*, p. 41), « Je n'avais pas encore dix ans. Parfois en voiture mon père me faisait conduire » (*M*, p. 59) ou « Ça ressemblait à une boîte de Monopoly mais en plus lourd. J'ai déchiré le papier cadeau. J'étais encore un enfant. » (*PS*, p. 148). Toutefois quand le narrateur hétérodiégétique relate un événement passé, le présent est substitué à l'imparfait : « À la fin du cours, le professeur de biologie demande à Gabriel s'il peut venir garder ses deux enfants, demain soir. En 1984, Gabriel a quinze ans. Devant la perspective d'un peu d'argent de poche, il accepte » (*PS*, p. 122). Cette technique est également privilégiée pour livrer le récit des biographiés : « Virginia et

¹⁹³ Daniel Letendre, *op.cit.*, p 20-21.

Richard prennent le bus pour Reno. Ils vont se marier. Après quatre heures de route, ils débarquent dans un motel et posent leurs sacs [...]. Dix minutes plus tard, ils sont mariés. C'est le 8 juin 1957. » (*M*, p. 54) Dans ces exemples, il conviendrait d'identifier le temps de verbe utilisé comme celui du présent énonciatif que Viart différencie du présent narratif :

Un passé ramassé dans le présent énonciatif. Notion qu'il convient d'ailleurs de distinguer de celle bien connue que l'on nomme « présent narratif », qui n'est qu'une convention d'écriture : affecter de faire au présent le récit d'événements passés. Car ici, ce n'est pas un « passé » qui s'énonce, c'est la conscience présente (sinon l'inconscient présent) de ce passé¹⁹⁴.

Concrètement, par cette mise au présent du passé, le récit s'éloigne de l'anamnèse et tente de s'approprier un passé qui n'a pas été vécu en prenant appui sur le présentatif : « C'est le 8 juin 1957 », ou des adverbes de temps : « Après quatre heures de route » et « Dix minutes plus tard », de manière à structurer une description qui se déroulerait de nouveau. Dans le même sens, le recours à l'hypotypose, à l'ekphrasis et à des références extratextuelles (comme des vidéos disponibles sur le Web) dans des chapitres où la trame historique prime est une autre illustration de l'emploi du présent énonciatif :

Quand Louis Réard veut lancer son tout nouveau maillot de bain, le bikini, aucun top model parisien de l'époque ne veut se compromettre en portant ce bout de tissu qui ne cache presque rien. Alors, on embauche une strip-teaseuse du Casino de Paris. Elle a l'habitude qu'on la voie à poil, avec ou sans bikini, ça ne lui fera ni chaud ni froid. Elle s'appelle Michèle Bernardini, elle est montée à Paris à dix-huit ans, etc. Ce 18 juillet 1946 à la piscine Molitor, elle va connaître ses quinze minutes de gloire avant même que Warhol n'invente le concept. Il y a foule. Elle se tient devant les journalistes. La pièce de tissu qui recouvre les seins, le sexe et les fesses de Michèle Bernardini tient dans une simple boîte d'allumettes. La presse est en folie. (*HHE*, p. 81)

¹⁹⁴Dominique Viart, « Introduction. Écrire le présent : une " littérature immédiate " ? » dans Gianfranco Rubino et Dominique Viart (dir.), *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 21.

Ce passage donne à voir, mais surtout fait revivre la scène par l'emploi du déterminant démonstratif « ce 18 juillet 1946 », du présentatif « il y a foule » et du commentaire subjectif « La presse est en folie » qui créent une description vivante de l'ambiance qui régnait lors du dévoilement du bikini. À ce propos, Letendre soutient que :

La littérature narrative d'aujourd'hui est le lieu d'élaboration et, par la dimension essayistique qui y est mise de l'avant, d'évaluation de plusieurs méthodes de souvenance et de différentes manières de donner une forme narrative au passé. Le récit contemporain investit des formes narratives et discursives qui procèdent à une présentification du passé (quand elles ne constatent pas sa permanence). Cette mise au présent répond principalement au désir de « faire voir » ce qui s'y cache, ce qui explique le recours aux stratégies narratives de l'hypotypose et de la théâtralisation (dialogues, scènes) pour révéler la mémoire d'un lieu, d'un présent, d'un sujet¹⁹⁵.

Rivages contrôle son processus de réminiscence personnel, mais pour faire siens ces récits (de l'Histoire ou des vies des biographiés) dont il n'a pu être témoin et en garder le souvenir il leur redonne une présence et une présentification dans le texte. Dès lors, le présent de Rivages, qui se caractérise par une durée imprécise et ennuyeuse en raison de sa lassitude professionnelle (« Ce matin, Rivages a terminé tout le travail qu'on lui a donné à faire jusqu'à vendredi. Le problème, c'est qu'on est lundi [...]. Pour passer le temps, il regarde des vidéos sur YouTube » [*PS*, p. 105]), devient un espace habitable par la mémoire afin d'échafauder de nouvelles histoires. La naissance du fils de Rivages permet également cette réconciliation avec le présent, puisque le temps présent cesse de stagner pour s'écouler, comme le met en lumière l'énumération des gestes paternels faits durant les dix années de vie du fils et de l'avenir imaginé pour l'enfant :

J'ai pensé à ces dix années à le voir grandir, à lui préparer des biberons, à lui changer la couche, à lui raconter des histoires, à jouer au ballon, aux Lego, au tennis, au baseball, à faire du ski, à faire des blagues, à faire des cabanes avec les coussins du divan dans le salon, à faire du vélo, à faire les fous [...] Je le

¹⁹⁵Daniel Letendre, *op. cit.*, p. 122.

regardais s'éloigner, incapable de bouger. Mon fils, trop grand si vite. Mon fils qui va tomber en amour et aura mal. Mon fils qui fera peut-être le tour du monde et ne reviendra pas. Mon fils dans sa propre vie. Mon fils qui m'écouterait poliment quand je lui dirai que je serai toujours là, que tous les jours de toute sa vie, je continuerai à marcher sur le trottoir avec lui, qu'il pourra toujours se tourner vers moi pour me parler (*PS*, p. 220-221).

Ainsi, la pratique du récit ouvre à une mémoire qui n'est pas exclusivement passée, mais en construction.

La simultanéité

Le recours au présent tend aussi à réduire l'espace entre le passé, le présent et le futur et crée un effet de simultanéité. Plamondon utilise comme prétexte l'année 1984 pour réunir les trois personnages de ses romans. Cette concomitance donne le ton aux trois romans où la temporalité établit souvent un effet de simultanéité. Le style elliptique de Plamondon que nous avons décrit en rapport avec la fragmentation se manifeste aussi de façon détournée par l'usage de jalons temporels, comme le souligne Robert Dion : « les jalons temporels permettent également de ménager des ellipses : des faits sans lien apparent sont ainsi juxtaposés soit en vertu de leur symétrie [...], soit par coïncidence temporelle¹⁹⁶. » Le chapitre « The Demo » fait état de cette pratique :

C'est un colloque d'experts en informatique. Une affiche en noir et blanc annonce une conférence, *lundi après-midi* au Centre des congrès de San Francisco [...]. *Au même moment*, la troupe des mimes des Diggers, avec Peter Coyote en tête, fait une performance dans un parc de la ville [...]. *Pendant que* Peter Coyote tente de parlementer avec le chef de la police, Doug Engelbart commet un lapsus dans l'introduction de sa conférence [...]. *Ce jour-là, le 9 décembre 1968, à 15h45*, dans l'amphithéâtre du Palais des congrès de San Francisco (*PS*, p. 109-110, je souligne).

¹⁹⁶Robert Dion, *Des fictions sans fiction ou le partage du réel*, op. cit., p. 140.

Plamondon compare deux événements qui se produisent « au même moment », renvoyant d'une part à Brautigan : « Les diggers fondent *The Communication Company*, le bras armé littéraire de l'organisation. C'est dans le premier numéro de la *Company* que Richard Brautigan publie son célèbre poème *All Watched Over by Machines of Loving Grace* » (*PS*, p. 110), et d'autre part à Jobs : « C'est comme ça que Steve Jobs découvrira ces nouvelles avancées techniques. Elles seront la clé de son futur succès : le Macintosh. Son épiphanie, c'est à Doug Engelbart qu'il la doit » (*PS*, p. 111). À plus forte raison, cette rencontre temporelle attire l'attention sur le thème de l'intelligence artificielle par la mise en comparaison du poème cybernétique de Brautigan : « *All Watched Over by Machines of Loving Grace* », et du lapsus de Engelbart : « instantanément responsables (*instantly responsible*) ». Cette simultanéité se fixe également dans le présent de la lecture par la possibilité de visionner la vidéoconférence d'Engelbart : « La conférence d'Engelbart a été surnommée *The Demo* et on la trouve sur Internet à cette adresse : <http://sloan.stanford.edu/mousesite/1968Demo.html> » (*PS*, p. 110). Le passé est absorbé par le présent, l'anecdote historique redevient actuelle. La simultanéité exerce aussi une influence sur le plan spatial et tend à abolir la distance entre les lieux. Le chapitre « Et la Joconde sourit » de *Pomme S*, entraîne le lecteur à travers temps et espace par l'entremise de la contemplation du tableau *Les mendiants* :

Moi, ce que je voulais absolument voir, c'était l'unique Bruegel du Louvre. On est donc repartis à travers salles et couloirs. On a marché longtemps. On est arrivés dans la section Écoles du nord de l'aile Richelieu, au deuxième étage. On a demandé à un gardien où était Bruegel. Caché au fond d'une salle, dans une alcôve, on l'a trouvé. Le tableau est petit. Il fait trois centimètres de moins qu'un iPad. (*PS*, p. 131-132)

Après avoir situé spatialement le tableau, le narrateur amorce une longue digression sur l'histoire de l'ergotisme :

Je pense que les trois mendiants sans jambes du tableau souffrent d'ergotisme. L'ergotisme fait de graves ravages en Europe au Moyen Âge [...]. Il faut attendre le Siècle des lumières pour que médecins et botanistes comprennent que l'ergot de seigle contamine le pain qui contamine le peuple [...]. Comme on peut le lire dans le *Larousse universel : dictionnaire encyclopédique* de 1912, ce remède doit être prescrit « contre les hémorragies obstétricales [...]. Pendant la Seconde Guerre mondiale, un chimiste suisse travaille sur l'ergot de seigle [...]. Il travaille dans le laboratoire Sandoz à Bâle. En Pologne cinquante mille juifs du ghetto de Varsovie prennent les armes [...]. Le procès des sorcières de Salem pourrait être le résultat d'impressionnants cas d'ergotisme [...]. Le LSD a pour la première fois été déclaré illégal en Californie en 1966 par le gouverneur de l'état, Ronald Reagan [...]. Dans ses tableaux, je vois Jérôme Bosch manger du pain de seigle ; et la Joconde sourit. (PS, p. 132 à 134)

La digression sur l'ergotisme, encouragée par l'observation d'une œuvre d'art, permet de quitter l'espace-temps du Louvre pour flâner à travers d'autres époques et lieux : de l'Europe médiévale, en passant par la Pologne sous occupation allemande, jusqu'à la Californie des sixties. L'espace-temps chez Plamondon n'a pas pour fonction d'enraciner le récit dans le réel, au contraire, il témoigne d'une stratégie d'écriture par laquelle il est possible de concilier l'écriture (auto)biographique et la mémoire. Pour reprendre les mots de Gusdorf, « la mémoire correspondant à l'inscription de l'être personnel dans le temps, l'ordre du souvenir sera beaucoup moins un ordre temporel qu'un ordre personnel¹⁹⁷ ». L'espace et le temps s'arriment à l'entreprise (auto)biographique pour dégager la mémoire d'un passé figé et lui permettre de se déployer afin de donner sens au récit intime.

¹⁹⁷ Georges Gusdorf, *Mémoire et personne*, op.cit., p. 273.

Le possible interstice

Les récits biographique, autobiographique et historique entrent en collision dans 1984, de manière à susciter un récit où la mémoire peut se conserver. Le récit (auto)biographique n'isole pas les souvenirs personnels, les anecdotes rapportées et les récits historiques, mais s'emploie à façonner un espace narratif susceptible de les articuler afin de les sauvegarder de l'oubli causé par une époque saturée¹⁹⁸. Dans les fragments, les biographèmes de Rivages et des personnages biographiés se soudent l'un à l'autre grâce à l'emploi de ce que nous associons à un embrayeur, c'est-à-dire des termes renvoyant au moment, au lieu, etc., et qui, en situation d'énonciation, servent à associer une réalité extralinguistique à un discours¹⁹⁹. Que ce soit par la marque du temps ou de l'espace, l'usage de ces termes en vient à créer un récit possible de la réalité, illustrant la force mobilisatrice de la fiction.

Les fictions, sans qu'elles aient besoin d'être comparées à des mondes possibles, présentent un cadre privilégié pour des expériences de pensée. Une expérience de pensée est l'invention d'un scénario dans lequel on cherche à voir de manière différente, sous une autre perspective, comment certaines choses se lient entre elles. Une expérience de pensée permet d'inventer d'autres solutions²⁰⁰.

¹⁹⁸Dans son essai sur la mémoire, Régine Robin cible les nouvelles technologiques et leur capacité de stockage d'informations : « cet excès de mémoire qui nous envahit aujourd'hui pourrait bien n'être qu'une figure de l'oubli. Car le nouvel âge du passé est celui de la saturation [...]. Saturation enfin à cause des fantasmes du "tout garder" qui accompagnent notre immersion dans le monde du virtuel. Encombrement général, patrimonialisation de tout, de soi-même, de son corps, de ses organes, de ses objets. Passion de l'archivage et de la conservation. On stocke, on veut tout sédimer. » (*La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 19-20)

¹⁹⁹Bien que l'analyse des embrayeurs ne s'applique pas au mode du récit, ce terme nous semble approprié pour caractériser le procédé d'écriture qui met en liaison deux récits par un intermédiaire temporel ou spatial.

²⁰⁰Nancy Murzilli, « La fiction ou l'expérimentation des possibles », *op. cit.*, p. 102.

La trilogie *1984* met en place une expérience de pensée où les mémoires intime et sociale peuvent coexister au sein d'un récit (auto)biographique et, corollairement, faire éprouver une connaissance pratique du récit.

Dans le chapitre « Question de Princip », l'initiation à la natation peut être perçue comme une expérience intime pour Johnny Weissmuller. D'abord, parce que l'espace aquatique, en l'éloignant de l'espace familial dysfonctionnel, est salvateur pour l'enfant, « la baignade qui les attend va les délivrer de tout ça, de cette chaleur, du père alcoolique, de la mère qui pleure, des coups de la veille. » (*HHE*, p. 46) Puis, parce qu'il s'agit d'une expérience fondatrice qui annonce la carrière glorieuse qui attend Weissmuller. À partir de la description du plongeon, le récit d'enfance glisse vers celui d'un moment majeur de l'histoire moderne par l'intervention du premier cas d'embrayeur, le champ lexical de l'éclat : « c'est l'explosion de son corps », « une énorme détonation », « Johnny éclate de rire » et « La Première Guerre mondiale vient d'éclater » (*HHE*, p. 46-47). La mention de la distance géographique, « à sept mille kilomètres de là » (*HHE*, p. 47), produit un effet de simultanéité laissant croire qu'au moment où Johnny effectue son plongeon se produit un événement historique décisif pour le cours de l'histoire, le déclenchement de la Première Guerre mondiale. La grande et la petite histoire se retrouvent. pour ainsi dire, fusionnées dans cet espace-temps. Les mentions temporelles renforcent également cette union inattendue. Dans le cas de Weissmuller, le temps se réfère à un aspect personnel (son anniversaire) et à une convention sociale (le jour de la semaine) : « Il a eu dix ans au début du mois. Aujourd'hui c'est dimanche. » (*HHE*, p. 46) Cette référence est imprécise pour ceux qui ignorent que Johnny Weissmuller est né le 2 juin 1904 et ne partagent pas son

temps présent, ce qu'induit l'usage du déictique « aujourd'hui ». La mention temporelle présuppose une connaissance du contexte pour en saisir le sens, c'est-à-dire un lien d'intimité avec Weissmuller. En ce qui concerne la date du 28 juin 1914, elle est clairement indiquée, puisqu'elle renvoie à une grande date de l'histoire du monde, de celles qui marquent le cours des événements. Le traitement du temps et de l'espace apporte le récit biographique au-delà de la genèse d'une identité et de la contextualisation historique. C'est la possibilité par le récit de créer une mémoire unique d'un temps qui n'existerait pas à l'extérieur de cette juxtaposition. Si Rivages est absent de cet extrait, il profite aussi de cette unification dans d'autres chapitres.

Dans le chapitre « Maurice Richard », le récit se structure autour de l'année de naissance de Steve Jobs, la date de naissance représentant un détail biographique auquel nous ne pouvons échapper, dans la mesure où elle se place comme première balise du récit d'une personnalité. Ainsi, dans la première partie du fragment, on remarque une énumération des divers faits marquants de cette année : « il vient au monde l'année où Einstein et James Dean le quittent. On est en 1955. » (*PS*, p. 32) Puis, le récit diverge vers un épisode sportif, la suspension de Maurice Richard et les répercussions de celle-ci sur les Canadiens français, d'après une lecture qui tend à associer hockey et avenir du peuple québécois : « Les Anglais s'en prennent une fois de plus aux Canadiens français [...] Selon certains, c'est là l'événement qui marque le début de cette révolution québécoise qualifiée de tranquille. » (*PS*, p. 32-33) La carrière de Maurice Richard sert alors de relai au récit pour unir une histoire du monde hétérogène, le récit de vie de Steve Jobs et celui du personnage de Rivages. En effet, les deux derniers paragraphes opèrent une transition, soit

le retour à la naissance de Jobs, en la repérant dans l'histoire à partir de faits sportifs : « Steve Jobs vient au monde l'année où les Canadiens de Montréal perdent la Coupe Stanley face aux Red Wings de Détroit. » (*PS*, p. 33) Le personnage de Maurice Richard permet par la suite d'effectuer le glissement vers le récit intime de *Rivages* : « quand il me parlait de Maurice Richard, mon père avait dans les yeux une lueur qui me donnait envie de devenir joueur de hockey. » (*PS*, p. 33) Ce passage met fin au registre des annales sportives en explorant une facette de la relation du fils et du père, celle de la recherche d'amour et de reconnaissance. Une fois de plus, le récit devient le gardien d'une mémoire subjective par le traitement du temps et de l'espace.

Ces exemples illustrent comment « la fiction offre en quelque sorte des circonstances aux possibles — un contexte narratif — qui en autorisent le déploiement²⁰¹. » La rencontre entre diverses histoires par l'intervention d'embrayeurs au sein du récit ouvre un espace de possibilités par lequel le récit de soi peut être questionné en regard de la grande histoire et prétendre en faire partie.

Le récit : pouvoir conserver

Cette situation nous amène à conclure qu'un processus mémoriel singulier est à l'œuvre dans la trilogie *1984*. À l'évidence, raconter des événements passés, qu'ils s'appliquent à soi, à une altérité ou plus largement à l'Histoire, ne suffit plus. Pour que le récit puisse faire état d'une identité et préserver la mémoire de cette individualité, il doit emprunter des processus d'écriture (discontinuité, listes, répétitions, coïncidences, etc.) qui

²⁰¹Nancy Murzilli, « La fiction ou l'expérimentation des possibles », *op. cit.*, p. 101.

sollicitent le lecteur et l'obligent à inventer son propre parcours interprétatif. Marie-Pascale Huglo dit à cet effet que

Lire une histoire, c'est en chercher le sens : s'en souvenir, c'est lester nos expériences de ces petites poches de sens que sont les fables, et éventuellement, les léguer à d'autres, dans toute leur disponibilité. Si les récits résultent d'un *pouvoir dire*, ils débouchent sur un *pouvoir comprendre* d'autant plus important qu'il s'oppose au régime de l'information et des savoirs spécialisés. Le battage médiatique dans lequel nous baignons ne favorise pas *la quête de sens* attachée à cette fabuleuse machine qu'est le récit. Sa force est liée avant tout au *pouvoir de comprendre* mis en branle par une histoire, qui nous invite sans cesse à nous demander « pourquoi ? », « quel est le rapport ? », « que va-t-il se passer ? », « qu'est-ce que cela veut dire?²⁰² ».

La trilogie *1984* fait usage du récit pour construire un espace d'où la mémoire jaillit, non pas pour rappeler l'importance de lutter contre l'oubli, mais pour montrer que raconter des histoires c'est se doter d'un *pouvoir dire* qui permet de prendre en charge le récit de son existence personnelle et de son identité par l'entremise du récit d'une altérité; c'est ainsi accéder à un *pouvoir comprendre*. La fonction mémorielle du récit est donc un outil grâce auquel il est possible d'interpréter et d'expliquer son existence personnelle.

²⁰²Marie-Pascale Huglo, *op. cit.*, p. 38-39.

CONCLUSION

Dans ce mémoire, nous avons voulu mettre en relief les diverses modalités empruntées par le récit contemporain lorsqu'il prétend percer à jour une identité. Dans cette perspective, nous avons identifié trois approches mises de l'avant dans la trilogie *1984* d'Éric Plamondon pour faire état de cette entreprise (auto)biographique, c'est-à-dire le recours au genre de la fiction biographique, à la forme fragmentée et au déploiement de la mémoire par le traitement du temps et de l'espace. Par cette approche du récit, nous nous sommes interrogée sur la possibilité pour un récit fictif de transmettre des connaissances. Rappelons que les trois romans à l'étude, soit *Hongrie-Hollywood Express*, *Mayonnaise* et *Pomme S*, font appel à de nombreuses références culturelles, scientifiques, informatiques, historiques, etc., qui les rapprochent des fictions encyclopédiques, c'est-à-dire d'« une encyclopédie ouverte, faite de réseaux et de combinatoires, qui pense le savoir comme une

multiplicité permettant par ses connexions une lecture plurielle du réel²⁰³ ». Pour tenter de résoudre cette question, nous avons émis l'hypothèse que le récit ne dispense pas des savoirs, mais qu'en étant immergé dans un univers fictif le lecteur est à même de s'initier à la mise en récit d'une existence. Comme le formule autrement Nancy Murzilli :

Elles [les fictions] n'aboutissent certes pas au même genre de connaissance, et, en aucun cas, la connaissance qu'offre la fiction ne peut se voir attribuer un statut comparable à celui de la science. Mais ce qu'offrent les fictions, ce sont des modes d'exploration de nos habitudes mentales, de nos jeux de langage capables d'enrichir notre compréhension et notre expérience pratique²⁰⁴.

Dès lors, le récit (auto)biographique devient un moyen par lequel il est concevable de comprendre sa propre identité, ainsi que le discours social, et de développer une compétence mémorielle où s'inscrit de plein droit l'expérience personnelle.

Le premier chapitre avait pour objectif de présenter les enjeux du récit (auto)biographique, notamment en orientant notre parcours vers la description du genre de la fiction biographique. Nous avons examiné comment les romans de Plamondon adhèrent à cette tendance en abordant les topoï biographiques, la mise en intrigue de l'intime et les relations entre le personnage biographe et ses biographiés. De ce tour d'horizon, nous pouvons avancer que *1984*, en menant de biais une entreprise biographique, développe par la même occasion une réflexion sur la construction du récit intime, ce qui se manifeste par l'instabilité identitaire des quatre personnages principaux de ces romans. Pour atteindre une connaissance de soi ou de l'autre, et plus généralement une connaissance historique, il

²⁰³ Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 15.

²⁰⁴ Nancy Murzilli, « La fiction ou l'expérimentation des possibles », *op. cit.*, p. 101.

serait nécessaire d'acquérir un savoir-faire narratif. La fréquentation des récits donne accès à cette connaissance pratique qui rend possible la prise en charge d'un récit intime.

Nous avons poursuivi notre examen de cette fiction biographique en nous efforçant de montrer les effets de la fragmentation sur le récit (auto)biographique, tout en portant à l'attention l'influence de celle-ci sur la relation entre les récits intime et historiques. Dans un premier temps, il est impératif de revenir sur notre conception de la fragmentation. Nous avons établi que la trilogie *1984* rompait avec la notion de totalité, à comprendre comme la croyance à un tout complet et achevé qui se compose à partir de parties qui sont insuffisantes en elles-mêmes. En effet, cette suite de romans endosse un rapport dialogique entre ses parties qui agit comme moyen de repenser la construction d'un récit. Par conséquent, la discontinuité et la brièveté ont été à l'étude de manière à faire apparaître l'utilité de ces stratégies d'écriture dans la prise en charge du récit, car elles le libèrent de l'exigence d'être porteur d'un sens défini. Au contraire, le récit fragmenté pourrait se définir comme une collection :

Le texte se compose volontiers comme dérive ou divagation, analogique et poétique, de notation en notation, de bribe de lecture en commentaire mental, comme si l'on était insensiblement passé de scholie en scorie. L'un des modèles du livre est celui de la collection, mais une collection mentale qui agence et juxtapose des souvenirs, des lectures et des réflexions. Sauf que cette collection n'est pas organisée à la façon des parcours muséaux, selon une ligne chronologique, ni un parcours démonstratif. La collection mentale qui rassemble le livre obéit davantage aux sinuosités de la rêverie vagabonde qui progresse grâce à « des affinités plus secrètes, des rapprochements qui enjambent les siècles²⁰⁵. »

²⁰⁵Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 71.

Dans ces conditions, la fragmentation est toute désignée pour transmettre une connaissance pratique du récit dans la mesure où ces trois romans font appel à la compétence interprétative des lecteurs.

Pour finir, nous nous sommes penchée sur un aspect primordial du récit (auto)biographique, c'est-à-dire la mise en scène de la mémoire et le traitement temporel et spatial sous-tendu par cette remémoration. Au-delà de la restitution de souvenirs, le récit du passé souligne l'importance de la mise en scène de la mémoire pour l'élaboration d'une identité. Ainsi, le regard en amont devient une façon de confronter son identité et d'en développer le récit. De plus, nous avons relevé que la mémoire s'articule sur le mode tout autant passé que présent, la présentification du passé produisant parfois une impression de simultanéité temporelle et spatiale. Ultimement, les rapports entre l'espace-temps du récit et la mise en scène de la mémoire à l'œuvre dans *1984* nous amènent à conclure que le récit agit avant tout comme créateur de mémoires en entrelaçant divers souvenirs. Plamondon fait la démonstration que la mise en récit d'une mémoire permet d'adopter une posture critique face à ce qui a eu lieu afin de comprendre son existence et, de la sorte, prolonger son récit de soi dans le présent.

De cette traversée du récit, nous pouvons retenir qu'il interpelle avec force le lecteur et le met à l'épreuve. Nous avançons que cette fiction biographique se livrait à une réflexion sur la prise en charge du récit d'une existence personnelle et d'une identité et générerait non pas une connaissance propositionnelle d'un individu ou d'une période historique, mais plutôt une connaissance pratique du récit. Dans le cas présent, ce lecteur

théorique s'incarnait dans le personnage de Rivages qui s'engageait par le fait même dans une pratique du récit que nous avons effleurée tout au long de notre mémoire. Il n'en demeure pas moins que cette position de Rivages ouvre à une exploration plus large de la lecture et des usages du récit. À la fois lecteur et biographe de Brautigan, le personnage de Rivages fait état de cette tension commune à la fiction biographique où le personnage est enclavé entre lire et écrire l'écrivain tout en s'écrivant. De même, à l'ère où triomphent le *storytelling*²⁰⁶ et son semblable des *fake news*, la confiance accordée aux récits véhiculés par la société est ébranlée. Comment prendre en charge un récit, alors qu'on ne cesse de proclamer la fin des grands récits²⁰⁷ et de placer en état de crise le savoir ? Autre impasse, la condition numérique ne laisse pas indemne le récit, car la multiplication des sources sur le Web semble faire osciller le savoir entre l'incomplétude et l'oubli.

Si ces nombreuses perturbations contemporaines semblent inviter à se pencher sur la pratique et les usages du récit, nous ne pouvons pas nous délester de l'impression que la figure du lecteur est trop souvent occultée de ces approches. Le retour à une transativité narrative et à un désir de raconter nous apparaît indissociable de la résurgence d'un *lector in fabula* au sein des romans contemporains, qu'ils appartiennent ou non à la fiction biographique. Aux questions *qui raconte* et *pourquoi raconter*, s'ajouteraient celles à *qui raconter*, mais surtout *comment lire ce qui est raconté*. En appréhendant de nouveau le récit, le réel et le sujet, les romans contemporains font face aux exigences d'un narrateur en quête de créer du sens, c'est-à-dire d'un narrateur en position de lecteur.

²⁰⁶L'ouvrage de Christian Salmon (*Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2008, 252 p.) demeure essentiel pour aborder cette question.

²⁰⁷Nous faisons évidemment allusion au texte de Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, 109 p.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres étudiées

PLAMONDON, Éric, *Hongrie-Hollywood Express*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2011, 165 p.

PLAMONDON, Éric, *Mayonnaise*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2012, 201 p.

PLAMONDON, Éric, *Pomme S*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2013, 233 p.

Autres textes de l'auteur

PLAMONDON-LECLERC, Éric, *La quête électromagnétique des savoirs dans Moby Dick*, mémoire de maîtrise (études littéraires), Université du Québec à Montréal, 1997, 82 p.

PLAMONDON, Éric, *Taqawan*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Polygraphe », 2017, 224 p.

PLAMONDON, Éric, *Donnacona*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2017, 128 p.

Études sur 1984

ABDELMOUMEN, Mélikah. « Réaligner les astres », *Le pigeon*, n° 1, printemps 2015, p. 5.

ABDELMOUMEN, Mélikah. « Les United States of Plamondon », *Cousins de personne* [En ligne], n° 2, mis en ligne le 15 février 2013, consulté le 20 juin 2015, URL : <http://www.cousinsdepersonne.com/2013/02/les-united-states-of-plamondon/>.

AUDET, René, « Être parasité par les fictions des autres. Rôle et (im)pertinence du personnage de Gabriel Rivages dans la trilogie 1984 d'Éric Plamondon », *Temps zéro* [En ligne], n° 9, consulté le 9 juin 2015, URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1242>.

AUDET, René, « Le personnage romanesque contemporain au défi de l'encyclopédisme. Nicolas Dickner, Daniel Canty et Éric Plamondon comme filtres du monde », dans Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *Que devient la littérature québécoise ?*, Nota Bene, 2017, p. 319-334.

BOURET, Amélie « L'Amérique et ses symboles », *La Croix*, Paris, 11 septembre 2014, p. 15.

BROUSSEAU, Simon. « L'écho des détonations passées », *Salon double*, [En ligne], URL : <http://salondouble.contemporain.info/l-cho-des-d-tonations-pass-es>

CASTONGUARY-BÉLANGER, Joël, « Réussir sa mayonnaise », *Canadian Literature*, vol. 217, été 2013, p. 182-183.

CÔTÉ-FOURNIER, Laurence, « L'art du détail comme planche de salut », *Liberté*, n°1, vol. 297, 2012, p. 33.

DE LARMINAT, Astrid, « Tarzan, héros postmoderne », *Le Figaro* [En ligne], mis en ligne le 13 juin 2013, consulté le 9 juin 2015, URL : <http://www.lefigaro.fr/livres/2013/06/13/032005-20230613ARTFIG00505-tarzan-heros-postmoderne.php>

DESMEULES, Christian, « Mémoire vive », *Le Devoir* [En ligne], mis en ligne le 28 septembre 2013, consulté le 20 juin 2015, URL : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/388457/memoire-vive>,

DESMEULES, Christian, « L'art de l'émulsion », *Le Devoir* [En ligne], mis en ligne le 31 mars 2012, consulté le 20 juin 2015, URL : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/346331/litterature-quebecoise-l-art-de-l-emulsion>

DESMEULES, Christian, « Les hauts et les bas de Tarzan », *Le Devoir* [En ligne], mis en ligne le 28 mai 2011 consulté le 20 juin 2015, URL : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/324196/litterature-quebecoise-les-hauts-et-les-bas-de-tarzan>

DION, Robert, « D'une (auto)biographie l'autre (Éric Plamondon) », *Des fictions sans fiction ou la partage du réel*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2018, p. 123-146.

FORGET, André, « The Wikipedia Novel : Has our hyperlinkable era given birth to a new kind of writing? », *The Walrus* [En ligne], mis en ligne le 7 septembre 2016, consulté le 28 septembre 2018, URL : <https://thewalrus.ca/the-wikipedia-novel/>.

GUY, Chantal, « Éric Plamondon : au nom du père, du fils et de saint Jobs », *La Presse* [En ligne], mis en ligne le 27 septembre 2013, consulté le 20 juin 2015, URL : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201309/27/01-4694040-eric-plamondon-au-nom-du-pere-du-fils-et-de-saint-jobs.php>.

GUY, Chantal, « Mayonnaise : comme une balle en plein de coeur », *La Presse* [En ligne], mis en ligne le 16 avril 2012, consulté le 20 juin 2015,

URL : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/critiques-de-livres/201204/16/01-4515876-mayonnaise-comme-une-balle-en-plein-coeur-12.php>

LAPOINTE, Josée, « *Hongrie-Hollywood Express* : un livre amusant », *La Presse*, 6 mai 2011, [En ligne], URL : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/critiques-de-livres/201105/06/01-4396782-hongrie-hollywood-express-un-livre-amusant-12.php>

LORENTE, Catherine, « Un livre en sauce », *Transfuge*, [En ligne], février 2014, URL : <http://www.transfuge.fr/actu-livre-livre-en-sauce,291.html>

MALLA, Pasha, « Too different and too familiar: the challenge of French-Canadian literature », *The New Yorker* [En ligne], mis en ligne le 26 mai 2015, consulté le 9 juin 2015, URL : <http://www.newyorker.com/books/page-turner/too-different-and-too-familiar-the-challenge-of-french-canadian-literature>.

MELANÇON, Benoit, « Il était une fois... », *Canadian Literature*, vol. 221, été 2014, p. 177-178.

MÉTHOT, Alice, « Éric Plamondon : la force de la foudre », *Les Libraires*, 19 mars 2012, [En ligne], URL : <http://revue.leslibraires.ca/entrevues/litterature-quebecoise/eric-plamondon-la-force-de-la-foudre>.

NAREAU, Michel, « *Mayonnaise* d'Éric Plamondon », dans Pierrette Boivin, Patrick Bergeron, Laurent Laplante, Michel Nareau et Simon Roy, « Les dix ans du Prix littéraire des collégiens : les cinq finalistes de l'édition 2013 », *Nuit blanche*, n° 130, 2013, p. 14-19.

QUINN, Judy, « Éric Plamondon, *Hongrie-Hollywood Express* », *Nuit blanche*, n° 129, 2012-2013, p. 30.

RIENDEAU, Pascal, « Savoir romanesque et parcours axiologique dans *Tarmac* de Nicolas Dickner et *Mayonnaise* d'Éric Plamondon », *Quebec Studies*, 2017, p. 99-117.

RIENDEAU, Pascal, « Quelle Amérique? », *Voix et images*, vol. 38, n° 1, 2012, p. 129-134.

VITALI-ROSATI, Marcello, « La littérature numérique existe-t-elle? », *Digital Studies/Le champ numérique*, 2014-2015 [En ligne], consulté le 28 septembre 2018, URL : http://www.digitalstudies.org/ojs/index.php/digital_studies/article/view/289/356

Ouvrages théoriques et méthodologiques

AUDET, René, « Du roman égocentrique au roman cosmogénétique : virtualités du héros et diffraction de la fonction protagoniste dans le roman contemporain », dans Anne Besson et Richard Saint-Gelais (dir.), *FiXXIon. Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 9 (Fiction et virtualité(s)), 2014, p. 47-56.

BUISINE, Alain et Norbert Dodille, *La Revue des sciences humaines*, n° 224, vol. 4 (Le Biographique), 1991, 279 p.

BUISINE, Alain. « Biofictions », *La Revue des sciences humaines*, n° 224, vol. 4 (Le Biographique), 1991, p. 7-13.

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, 288 p.

BARTHES, Roland, « Sade, Fourier, Loyola » dans *Œuvres complètes* t. 3, Paris, Seuil, 2002 [1971], p. 699-870.

BAUDELLE, Yves. « Du vécu dans le roman : esquisse d'une poétique de la transposition », *Revue des sciences humaines*, n° 263 (Paradoxes du biographique), juillet-septembre 2001, p. 75-101.

BENVENISTE, Émile, « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale*, Paris Gallimard, 2004[1959], p. 237-250.

BERGSON, Henri. *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses universitaires de France, 1967[1932], 340 p.

BOURDIEU, Pierre. « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, juin 1986, p. 69-72.

BOUVERESSE, Jacques, *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008, 234 p.

BOYER-WEINMANN, Martine, *La relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champs Vallon, 2005, 476 p.

BRUNET, Manon et Serge Gagnon, *Discours et pratiques de l'intime*, Québec, Institut québécoise de recherche sur la culture, 1993, 267 p.

CANTIN, Annie et Paul Aron. « Personnelle (Littérature) », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige. Dicos poche », 2010, p. 565-566.

CHARLES, Daniel et Daniel Oster, « Fragment, littérature et musique », *Encyclopaedia Universalis* [En ligne], consulté le 10 février 2015. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/fragment-litterature-et-musique/>.

CHASSAY, Jean-François, « Fragment », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige. Dicos poche », 2010, p. 237-239.

CHOL, Isabelle, *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 512.

CITTON, Yves, « À travers la fiction », *Vacarme*, n° 54 (Fictions à l'œuvre), 2011, p. 16-19.

CITTON, Yves, « Contre-fictions : trois modes de combat », *Multitudes*, n° 48, 2012, p. 72-78.

CITTON, Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, 363 p.

CLÉMENT, Anne-Marie, *Avec les mots à propos des mots : pratique et théorie du fragment*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Rimouski, 1993, 103 p.

CLÉMENT, Anne-Marie et Caroline Dupont, « Les formes brèves du biographique : statut et fonction du détail dans les actualisations contemporaines du recueil de vies brèves », dans Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota bene, 2007, p. 373-397.

COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001, 262 p.

COULEAU, Christèle, Oriane Deseilligny et Pascale Hellégouarc'h, « Présentation : Que devient l'éthos en régime numérique », *Itinéraires* [En ligne], 2015-2016, mis en ligne le 01 juillet 2016, consulté le 14 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/3175>.

DADOUN, Roger, « Qui biographie? », dans Francis Marmande et Éric Marty (dir.), *Entretiens sur la biographie*, Paris, Carnets Séguier, 2000, p. 43-64.

DAMBRE, Marc et Monique Gosselin-Noat, *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, 368 p.

DEMANZE, Laurent, *Les fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Senegès*, Paris, Éditions Corti, 2016, 348 p.

DESSONS, Gérard, « La notion de brièveté », *La Licorne. Revue de la langue et de littérature française*, 1991, n° 21 (Brièveté et écriture), p. 3-11.

DIAZ, José-Luis, « Biographie, biographique », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige. Dicos poche », 2010, p. 73-76.

DION, Robert, « Les avatars du biographique », *Voix et Images*, vol. 30, n° 2 (Les avatars du biographique), hiver 2005, p. 17-20.

DION, Robert et Frances Fortier, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, 2010, 191 p.

DION, Robert, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, 2001, 365 p.

DION, Robert, *Des fictions sans fiction ou la partage du réel*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2018, 219 p.

DION, Robert et Andrée Mercier (dir.), *Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, Québec, Nota Bene, 2017, 423 p.

DION, Robert et Manon Auger (dir.), *Tangence*, n° 97 (Enjeux critiques des écritures (auto)biographiques contemporaines), automne 2011, 104 p.

DION, Robert, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie* Québec, Nota bene, 2007, 593 p.

DOSSE, François, *Le pari biographique. Écrire une vie*, Paris, La Découverte, 2005, 480 p.

ENGEL, Pascal, « Trois conceptions de la connaissance littéraire : cognitive, affective, pratique », *Philosophiques*, vol. 40 n° 1 (Littérature et connaissance), printemps 2013, p. 121-138.

ERTZSCHEID, Olivier, *Qu'est-ce que l'identité numérique? Enjeux, outils, méthodologies*, Marseille, OpenEdition Press, 2013, 69 p.

FOGEL, Jean-François et Bruno Patino, *La condition numérique*, Paris, Grasset, 2013, 213 p.

FORTIER, Frances, « Le biographie d'écrivain comme revendication de filiation : médiatisation, tension, appropriation », *Filiations*, vol. 33 n° 3, hiver 2005, p. 51-64.

FORTIER, Frances et Andrée Mercier, « La narration du sensible dans le récit contemporain », dans René Audet et Andrée Mercier (dir.), *La littérature et ses enjeux narratifs. La narrativité contemporaine au Québec*, t. 1, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 173-201.

FORTIER, Frances et Andrée Mercier (dir.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Éditions Nota bene, 2011, 366 p.

GARRIGUES, Pierre, *Poétiques du fragment*, Paris, Éditions Klincksieck, 1995, 508 p.

GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, 400 p.

GEFEN, Alexandre, « Au pluriel du singulier : la fiction biographique », *Critique*, 2012, n^{os} 781-782, p. 565-575.

GEFEN, Alexandre, « La fiction biographique, essai de définition et de typologie », *Otrante*, 2004, n^o 16 (Vies imaginaires), p. 7-23.

GEFEN, Alexandre et René Audet, *Frontières de la fiction*, Québec, Nota bene et Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, 436 p.

GEFEN, Alexandre « Le genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 305-319.

GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991, 150 p.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 286 p.

GEORGES, Fanny, « Représentation de soi et identité numérique », *Réseaux*, n^o 154 (Web 2.0), Paris, La découverte, 2009, p. 165 à 193.

GERVAIS, Bertrand, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, t.1, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, 243 p.

GUSDORF, Georges, *Lignes de vie I. Les écritures du moi.*, Paris, Odile Jacob, 1990, 420 p.

GUSDORF, Georges, *Mémoire et personne*, t. 1 : « La mémoire concrète », Presses universitaires de France, 1951, 284 p.

GUSDORF, Georges, *Mémoire et personne*, t. 2 : « Dialectique de la mémoire », Presses universitaires de France, 1951, 563 p.

HAMEL, Jean-François. *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, 234 p.

HEYNDELS, Ralph, *La pensée fragmentée*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1985, 208 p.

HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, 154 p.

HUGLO, Marie-Pascale, *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, 184 p.

HUSTON, Nancy, *L'espèce fabulatrice*, Paris, « Babel », Actes Sud, 2010, 197 p.

JABLONKA, Ivan, *L'Histoire est une littérature contemporaine*, Paris, Seuil, 2014, 339 p.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, 445 p.

LANGLET, Irène, *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, 336 p.

LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, 618 p.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, 381 p.

LETENDRE, Daniel, *Pratiques du présent. Le récit français contemporain et la construction narrative du temps*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2018, 274 p.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, 109 p.

MADELÉNAT, Daniel, *La biographie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « littératures modernes », 1984, 222 p.

MADELÉNAT, Daniel. « Biographie et roman : je t'aime, je te hais », *La Revue des sciences humaines*, vol. 4, n° 224, 1991. p. 235- 247.

MADELÉNAT, Daniel, *L'intimisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « littératures modernes », 1989, 244 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, 262 p.

MERCIER, Andrée et Marion Kühn (dir.), *Tangence*, n° 215 (Qui parle ? Enjeux théoriques et esthétiques de la narration indécidable dans le roman contemporain), 2014, 141 p.

MICHAUD, Ginette, *Lire le fragment*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1989, 320 p.

MOLINO, Jean et Raphaël Lafhail-Molino, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Arles, Actes Sud, 2003, 381 p.

MONLUÇON, Anne-Marie et Agathe Salha, *Fictions biographiques XIX^e - XXI^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, 366 p.

MONTANDON, Alain, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, 176 p.

MURZILLI, Nancy, « La fiction ou l'expérimentation des possibles », *L'Étrangère. Revue de création et d'essai*, n° 1, Bruxelles, La Lettre volée, 2002, p. 89-109.

MURZILLI, Nancy, « La vie comme un roman : *Sur la fiction littéraire et les expériences de pensée* », dans Catherine Grall et Marielle Macé (dir.), *La licorne. Revue de la langue et de littérature française*, n° 88 (Devant la fiction, dans le monde), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 237.

NIEL, Xavier et Dominique Roux, *Les 100 mots de l'internet*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2008, 127 p.

OLIVIER, Annie, *Le biographique*, Paris, Hatier, 2001, 159 p.

PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1988, 210 p.

PROULX, Caroline, *Violence du réel et fragmentation chez Hubert Aquin et Marguerite Duras*, Thèse, Université du Québec à Montréal, 2013, 405 p.

QUIGNARD, Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de la Bruyère*, Paris, Galilée, 2005, 81 p.

RABATÉ, Dominique, *Le chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, Éditions Corti, 2006, p. 54.

RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, 204 p.

RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2000, 690 p.

ROBIN, Régine, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, 524 p.

ROUKHOMOVSKY, Bernard, *Lire les formes brèves*, Paris, Armand Colin, 2005, 150 p.

RUBINO, Gianfranco et Dominique Viart, *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, 2013, 254 p.

SALMON, Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2008, 252 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, 347 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « De quelques régimes de vérité (et de fausseté) littéraire », dans Pascal Engel (dir.), *Philosophiques*, vol. 40 n° 1 (Littérature et connaissance), printemps 2013, p. 9-21.

SCHOOTS, Fieke, « *Passer en douce à la douane* », *L'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam-Atlanta, Éditions Rodopi, coll. « Faux titre », 1997, 232 p.

SHUSTERMAN, Ronald, « Fiction et re-connaissance : les limites du savoir littéraire », dans Catherine Coquio et Régis Salado (dir.), *Fiction et connaissance. Essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 145-158.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'écriture fragmentaire : définition et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 275 p.

TISSERON, Serge. « Intimité et extimité », *Communications*, n° 88 (Cultures du numérique), 2011, p 83-91.

VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971, 349 p.

VIART, Dominique, « Essais-fictions : les biographies (ré)inventées », dans Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, *L'éclatement des genres au XXe siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 331- 345.

VIART, Dominique, « Dis-moi *qui* te hante, paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines*, n° 263 (Paradoxes du biographique), juillet-septembre 2001, p. 7-33.

VIART, Dominique, Bruno Vercier et Franck Évrard. *La littérature française au présent : héritage, modernité mutations*, Paris, Bordas, 2008, 543 p.

VIART, Dominique « Mémoires du récit. Questions à la modernité », *Revue des Lettres Modernes*, Série « Écritures contemporaines I. Mémoires du récit », Caen, Minard, 1998, p. 3-27.

VIART, Dominique, « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », dans Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha, *Fictions biographiques. XIXe - XXIe siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 35-54.

WOLKENSTEIN, Julie, « " Rosebud " : le motif du secret dans la fiction biographique chez Welles et Davies », *Recherches & Travaux* [En ligne], n° 68, 2006, mis en ligne le 06 novembre 2008, consulté le 03 octobre 2016. URL : <http://recherchestravaux.revues.org/138>.

Autres œuvres citées

AMIEL, Henri-Frédéric, *Journal intime*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976-1994, 12 tomes.

DIDEROT, Denis *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973, p. 39.

ERNAUX, Annie, *Les années*, Paris, Gallimard, « Folio », 2008, 254 p.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, 504 p.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, 501 p.